عمر العسري

القصة والتجريب



مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر

القصة والتجريب



عمر العسري

القصة والتجريب

مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر

القاهرة – ش الشيخ معروف من شمبليون – عمارة ج- وسط البلد

تلفون: 20225743534+

البريد الإلكتروني : arweqhhhh@gmail.com

رقم الإيداع: **2019/4030**

الترقيم الدولي: **ISBN:978-977-1797-197-3**

بالتعاون مع بورصة الكتب للنشر والتوزيع



25 ش شريف ـ القاهرة

الطبعة الأولى

2019

عمر العسري

القصة والتجريب

دراسة

مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر

القصة والتجريب
دراسة في أعمال أنيس الرافعي

مقتبسات

«لماذا يختار المؤلفون موضوعات كهذه لقصصهم؟ أنا مضطر للاعتراف بأني لا أستطيع تفسير ذلك. لكن الأمور الغريبة تحدث في كل وقت، وعلينا أن نعترف حين نفكر بالأمر أن هناك شيئا ما وراء كل هذا. أليس كذلك؟»

غوغول

«يتفق كثير من كتاب القصة القصيرة على أن القصة القصيرة تركز على الاستثنائي بدلا من العادي»

تشارلز ماي

«إجمالا أنت تريد أن تصنع ثانية ما صنعه إدغار بو في «تكوين قصيدة»، حيث يروي كيف نظم قصيدة الغراب. طموحك هو أن تكتب «تكوين حكاية» غير أنك لا تدعي أبوة النص الذي تحلله...»

عبد الفتاح كيليطو

تأطير

رافقت الدعوة إلى الأدب التجريبي في المغرب طفرة مثيرة، أدت إلى ظهور العديد من الأعمال خاصة تلك التي وسمت فن القصة ببلادنا بميسم فارز كان له امتداد عند بعض القصاصين دون غيرهم. وبقيت مقومات هذا اللون القصصي غير ثابتة وقواعده مقاعد مريحة ترفض التنميط الأدبي، وتنحو إلى تفجير أشكال جديدة وغير معهودة.

وإذا كان الإبداع القصصي التجريبي يرتبط جذريا بالخلق، فإنه أيضا ينزاح نحو الخرق وتجاوز الأساليب النمطية بكل جسارة وشجاعة. وقد يأتي هذا التأطير في سياق قولة لبيكاسو يرى أن كل «فعل من أفعال الإبداع هو في المقام الأول فعل من أفعال الهدم». وهو هدم بغاية اكتشاف أشكال جديدة، ورموز جديدة، ونماذج جديدة يمكن أن تُشيد عليها حياة جديدة محتملة الوجود. ولن يتأتى مثل هذا المبتغى إلا بمشروع كتابي يرى في التجريب الوسيلة والغاية، ويعتمد مبدأ الإحلال والإزاحة، والتنويع والتكثيف، بغاية إخصاب العملية الإبداعية وفتح أفقها على اللاتجنيس الأدبي.

إننا بصدد رؤية سردية تستعصي على التأويل، فهي لا تكشف عن خباياها الدلالية، كما تؤسس أفقا رمزيا خصبا منفتحا على عدة حقول معرفية وفنية، وبلغة دينامية تخلت عن الوصف التقليدي وراهنت

على تقطيع سردي وتبئير على أنموذج بشري أو شيئي منفتح على عدة احتمالات.

لقد اصطلح على القصة التجربية بمفهوم ما وراء القص، وهو على العموم كتابة لا تتحمل توصيفها باتجاه في القصة أو أسلوبا كتابيا، إنها كما يقول تيري إيجليتون: «إن ما وراء القص هو ردة فعل على الاستقلالية المتزمتة والصارمة للحداثة الصارخة عن طريق الاعتناق الفج للغة»[1].

إذا لا يمكن الانطلاق من تعريف موحد لجنس القصة التجريبية، لأنها بكل بساطة ليست جنسا، فهي دائمة التجدد والمزج بين مختلف الطرز في مقابل الطراز الأوحد. إنها تمثيل واع للسرد المتعدد في مقابل السرد المثالي والثابت، والشكل السيميوطيق في مقابل الشكل الحتمي.

لقد تغيرت وجهة نظر القاص التجريبي في فترة ما بعد البنيوية عن كل ما يعتبره من المسلمات سواء على مستوى المعايير الجمالية أو الموروث الأكاديمي. فهناك تناقض واضح بين القصص التقليدية الأنيقة، وبين العرض الجديد لهذه القصص، عرض بخلفية توضح طبيعة العناصر المؤسس عليها هذا الوجود[2]. إنها عناصر تضمن تكاملها في تعالق مثير وحوار ملتبس بين القصة التجريبية وباقي الفنون من سينما، وتشكيل، وعمارة،...إلخ. إنها بمثابة معادل تقنوي تمتح منه وتتنافذ معه.

تضطلع القصة التجريبية بوظيفة بعث القصة التاريخية والواقعية بمقدار نرى دلالة من السرد تفوق المباشرة، وتنزع نحو تجريب كليات تذوب بشكل أو بآخر في مشروع قصصي يواصل سرد الحدث القصصي المستقيم بما تتيحه حدود الانفتاح على مرجعيات جديدة أو غريبة عن الواقع. فلم نعد نبحث في القصة التجريبية عن الواقعي أو التاريخي، أو عن الممتع، ولكن بدأنا نألف أسلوبا قصصيا جديدا متعلقا بأدنى عناصر الارتباط بالسرد القصير، ومنفتح تماما على كل الجماليات باعتبارها سندا تخييليا.

يأتي هذا التأطير في سياق تتبع شبه طويل لتجربة القاص المغربي أنيس الرافعي، التي فتحت لنا نصوصه القصصية كوات قرائية لا تتشابه ولكنها تتجاور تبعا لمبدإ تلاقي المتنافرات. هذا التلاقي الذي أسعفنا في تحديد مداخل تجربة قصصية خصبة ذات مشروع كتابي، وتحديد مفاهيمي دقيق، وتنويع في آليات الاشتغال لكن تحت سماء رحبة تدعى التجريب.

ومن المهم الإشارة إلى أن ولادة أنيس الرافعي القصصية لم تكن يسيرة مرفهة، بل كانت عسيرة وملغومة بالصعوبات والعناءات الجسيمة، خاصة وأن القصة القصيرة، في المغرب، تحتل وضعا جيدا بالمقارنة مع باقي أشكال التعبير الأدبي، سواء بكثرة الأسماء التي ارتادت هذا الجنس أو بطبيعة النصوص التي قدمتها، على أن ثمة أسماء محددة لا بد للمتلقي من أن يتوقف عندها وينصت إليها بحذر.

وأنيس الرافعي من الأسماء المغربية والعربية الجديرة بالتوقف والإنصات، سواء من منطلق التلقي أو التأويل، المهم هو طبيعة الكتابة وما تفصح عنه من منطلقات رؤيوية وتمظهرات فنية تكشف عن سمات اختلافية تحيد عن المعتاد والمألوف. وهي سمات كامنة في اللغة نفسها وفي طبيعة الرؤية الفنية.

إن أنيس الرافعي في أدائه السردي، كان يحمل عدة معاول، يروم بها تغيير واقع، أو مشهد، أو لقطة، لأنه في كل نص من نصوص القصصية كان يجرب ويستدرج ويستدعي بنيات نصية، وسنادات بصرية مستأصلة من ثقافات بعيدة عن ثقافتنا العربية، ومؤسسة على خطابات ملفوظة أو مكتوبة أو بصرية، فيعلو على السرد بالغرابة، والعجب، والصورة، والبناء. وكان في كل قصة يعمق ويستثمر طاقاته التعبيرية المتنوعة عبر المزاوجة بين التخييل والواقع، وبين التقنية والإرباك، وبين البناء والهدم، وبين الخفة والثقل. وقد لا نحتاج إلى وسائط مسعفة حتى نفسر ما نحن بصدده من لعب واحتيال وادعاء لأننا يجب أن ننظر إلى نصوص أنيس الرافعي القصصية نظرة اعتياد جديدة وإضافة استثنائية.

إننا في هذه الدراسة، المفردة لأعمال القاص المغربي أنيس الرافعي، ننطلق من فرضية مؤداها أن التجريب ليس مفهوما شاسعا أو إطلاقيا، بل هو تدبير خاص يُستخلص من متن كاتب معين، ومن وعيه الجمالي المصاغ داخل مشغله السردي[3].

إنه تكثيف لمختلف التقنيات والبناءات والانفتاحات النصية والتجديدات اللغوية والأشكال المستخلصة، ومن الاساليب المترسبة. إن فرضيتنا اقتراب وتوقع واستخلاص، لا موروث وصدى وأطر نقدية تخضع لمرجع سابق.

الإحالات:

1- جماليات ما وراء القص- مجموعة من المقالات- ترجمة أماني أبو رحمة، دار نينوى- سوريا، 2010، ص. 7.

2- المرجع نفسه، ص. 25.

3- علياء الداية، الوعي الجمالي في السرد القصصي، دار الحوار – سوريا، 2012، ص. 31.

الفصل الأول

القصة ومخارج الغرابة

في مجموعة "علبة الباندورا"[1] لأنيس الرافعي سعي للخروج على طقوس الكتابة في القصة، وتشكيل علاقات لغوية جديدة وبنيات غير مألوفة. في المجموعة كل شيء موجود تصبح من خلاله الذات أساس الرؤية والرؤيا والقيم. وهي صاحبة المبادرة في بناء عالم جديد ومناخات جديدة. بناء محكوم بالغرابة التي سنتبين حضورها في النص، سواء أتعلق الأمر بهوية العتبات أم تعلق الأمر باللغة أم تعلق بحدود الصورة البيانية بصفة خاصة. لقد حضرت هذه العناصر في علبة الباندورا حضورا مركزيا ارتضاه لها الرافعي الذي تسلق مدارج الغرابة واللعب باللغة ؛ أي الخروج على المألوف قدر المستطاع.

1- العناوين بين الغرابة والمناسبة

"علبة الباندورا" كتابة لا تكف عن تجاوز مكونات الكتابة القصصية بدءا بالعنونة مرورا بالعتبات ووقوفا عند الجمل الختامية. فالكاتب لا يسمي مجاميعه قصصا بقدر ماهي تمارين قصصية في "أشياء تمر دون أن تحدث فعلا"، أو تعاقبات في "السيد ريباخا"، أو ملاحظات في "البرشمان". الملاحظ أنها توصيفات إبدالية لجنس القصة، وهي تنبئ عن وعي خاص نابع من مشروع كتابي يروم تجاوز السائد وخلق غرابة بين المتلقي والنص.

ونسجل أيضا تلك المناسبة بين النص والعنوان، فالغرابة تطالهما على نحو يسمح بتكرار كلمة لتبرير تسمية النص. مثل: السيد ريباخا، أو غياب ذلك التكرار فتنتفي المناسبة ويمثل العنوان جوابا

اختياريا أو استنتاجا منطقيا. مثل: انشطارات[2] الذي يؤشر على شيئين: البناء النصي، والعلاقة بين الشخوص. الأول قائم على التقطيع والتفقير. بينما الثاني قائم على تعالق الشخوص وتشابكهم: (المرأة الوردية والرجل الأخضر/ المرأة البيضاء والرجل الأزرق/ المرأة البيضاء والرجل السبعيني/الرجل السبعيني والمرأة الأربعينية/الرجل الأزرق والمومس المحترفة/الطالب الجامعي والمومس المحترفة/المرأة الوردية والطالب الجامعي).

يسهم العنوان في جعل النص متصلا أحيانا ومنفصلا أحيانا أخرى عن هوية التسمية، وهو في اعتقادنا وسيلة قوية من حيث الربط تقوم على الغرابة والمناسبة التداولية: فعناوين الغرابة هي: التبرمل، انشطارات، إضاءة خافتة، بروتوكول قصصي يمكن الاستغناء عنه[3].

أما عناوين المناسبة التداولية فنمثل لها بكل عناوين مجموعة "السيد ريباخا". ونسجل إذن كون عناوين الغرابة هي عناوين إيهامية تؤدي إلى الغموض الوظيفي المقصود من طرف الكاتب، على خلاف عناوين المناسبة التداولية باعتبارها حدثية تطرح تساؤلا وتخلق انتظارا، وكأنها جملة مستأصلة من بنية النص السردية.

2- اللغة وتقطيع السرد

تحاكي "علبة الباندورا" الخطاب العلمي الذي يعمد إلى الوصف والتأشير وتوظيف العلامة. وفي هذه المحاكاة تنويع للحكاية

وإضمارها خلف بنيات تشبيهية قريبة إلى اللغة التقنية المسترفدة من حقل اللغة الرياضية والمنطقية. وللتدليل أكثر نورد هذه الفقرات:

«وشرعت بدورك، كحاصل منطقي لهذا الإجراء، في الالتفاف على نفسك مثل خرقة بالية في بطن ماكينة تصبين. ثم بعد ذلك وبطريقة غير مفهومة بتاتا انحرف مسار البرميل ليفقد وزنه في غمضة جاذبية»[4]

وفي مقطع آخر:

«لكن الشوارع والأزقة كانت تفضي بك دائما مثل خط مستقيم وفق منهاج عكسي إلى نفس نقطة الانطلاق »[5]

وفي مقطع آخر:

«انطلاقا من الورق 1، يمكن نسخ ورقتين أخريتين هما: الورقة5 [...] ثم الورقة 9[...] ومن جماع الأوراق الثلاثة1-5-9 نحصل على السلسلة 4 من مكعبات الخيانة المزعومة»[6]

باعتماد هذه اللغة في توصيف الأحداث والأشياء، وأيضا في تفسير العلائق بين الشخوص نكون أمام لغة معضودة بالمنطق وبالتقنية منفتحة على الغرابة، فهي نظرة تحاول أن تتجاوز اللغة الجزئية إلى تجريب لغة ذات بنيات مشتركة بين الظواهر اللغوية والظواهر التجريدية

ومن صور تقطيع سردية النص اعتماد الكاتب أيضا على تقنية خطابية تحكي تاريخ تشكل النص وكيف يجب أن يكون أو ما يعرف بالميتانص وذلك عندما يعمد الكاتب إلى توقيف الحكاية بغاية خلق موقف غير معتاد. وللتدليل أكثر نورد هذه البنيات النصية:

"وعليه، فإن الوصول إلى جنة قصة ما بعد السرد، لايمكن، بتاتا أن يتم سوى عبر بوابة الجحيم"7

"وليس من الضروري أن يكون هذا الكيس مشابها لذلك الذي حدثكم عنه في الحلم، وحين فتحته وجدت ... ترى ما ذا وجدت أيها السادة؟"[8]

"بكل صراحة، لكم كان بودي أن أكتب قصة، هذه القصة بالذات عن ذاك الرجل...عن رجل واحد لا غير، لكن للأسف الشديد لم أكن أعرف الرسم"[9]

كتابة تثير الانتباه إلى صيغة الحكي بشكل واع ومقصود، وتحيل إلى العلاقة المؤسسة بين التخييل والواقع، فالقصة هنا هي قصة أطروحة لأنها تحمل تصورا خاصا بتقنية الكتابة وطقوس إنتاج النص، لأن طبيعة آراء الكاتب حول المكتوب أو المراد كتابته لا تتعدى مقصدية أنيس الرافعي الذي يستغل الحكاية بغايات متعددة:

- إرباك فعل القراءة.
- الدفاع عن موقف ذاتي.
- تدمير خطية السرد.

كل ذلك على حساب السرد/الحكاية التي اتخذت مسارا غير خطي يضع كل العناصر في تعارض واضح، فليس هناك شخصية رئيسة تنفرد بها الحكاية، اللهم شخصية السيد ريباخا أو الرجل الأبيض أو الطالب الجامعي أو المرأة الوردية....وهي شخوص تجاوزت السرد

على نحو بدت أوصافها غريبة جدا، وعلاقاتها متشابكة أو قل مستحيلة.

أما تدخلات الكاتب/السارد فإنها توجه حياة الكل نحو اللاحياة، أو هي حياة عكس الحياة، وقد بدا السيد ريباخا مرة شخصية عادية، ومرة شخصية غريبة، ومرة يمكن عده أسطورة متعالية لا يهمها أن تفعل في الحياة مادام السرد لم يهيئ مسارا معقولا حتى تتمكن من تمثل حياة هذا السيد غير المألوف.

3- اللعب الاستعاري

سنتبين، الآن، أن التشبيه والاستعارة بدورهما قد تأثرا بمفهوم الغرابة، لأننا اصطدمنا بعدد هائل من المفردات المتنوعة والتراكيب الغريبة غير المنجزة. إذ يجاور الكاتب بين مفردات لا يمكن الجمع بينها على سبيل السياق المألوف، ويتعدى هذا الأمر إلى التراكيب التي تتوالى دون رابط منطقي بينها، وهذا مما يحسب للعمل. فالسرد يعني تخييل الواقع بالحكي عنه من خلال بناء علاقات شبه منطقية أو مألوفة بين المفردات والتراكيب، وهذه الميزة تؤدي إلى ميزة أخرى تتمثل في كسر الحدود الفاصلة بين دلالات الكلمات. لقد اعتمد الكاتب على تبادل وظائف دلالات المفردات عن طريق العلاقات الرمزية والبيانية والانزياح في الدلالة. ولابد من الإشارة إلى كون الكاتب يبالغ أحيانا في هذا الجانب، فتخرج العبارة من الشكل الفني الجميل إلى الشكل الفني الغريب.

وقد حاولنا أن نتبين طبيعة الجمل والروابط المتحققة فيها التي تجمع في الآن نفسه بين التشبيه والاستعارة، غير أن غموض هذه العلاقة أساسا ترجمته عبارات كثيرة جدا. نقرأ في هذه الفقرة:

"كنت أرغمه على الاستلقاء بطاعة موظف بلدية ولساعات طوال مترهلة كثدي عجوز أركيولوجية للإنصات إلى موسيقى صاخبة من ذلك النوع القادر على فقأ معدة الساكسفون، أو على السقوط عموديا في سطور وعوالم مؤلفات مرعبة لكتاب معقدين ومنحرفين يعجزون بشكل مزمن على الإطلال من فوق كتف الحياة بتفاؤل أكبر"[10]

هذا النمط من التركيب يمكن أن يربط بالتشبيه كما يمكن أن يربط بالاستعارة؛ فالمشبه (ساعات طوال مترهلة)، والمشبه به (كثدي عجوز أركيولوجية). وقد نجد صعوبة في حسم الاختيار، فهل نحن بصدد تشبيه أم استعارة؟

نجيب في كون الفارق بين الاستعارة المعبر عنها باقتران الجمل، وبين التشبيه المعبر عنه في صيغة المقابلة. فالتشبيه لم يتحقق إلا بتشبيه آخر(ساعات طوال كثدي عجوز) نجد هنا أنه محسن كلمة؛ أي التقابل بين كلمتين، أما الاستعارة فشأنها شأن التشبيه على طرفين ظاهرين أو غياب أحدهما (ساعات طوال مترهلة أو عجوز أركيولوجية) المتحقق هو استعارة حضور؛ وفيها يكون الشيء الدال مسندا إلى الشيء المدلول، بحيث يكون قلب العبارة متعذرا إذ لا يمكن القول (أركيولوجية عجوز)

إن غرابة هذا النمط من التركيب وضعنا أمام تأليف يزاوج بين التشبيه والاستعارة، بحيث تختل الفوارق وتتداخل الوظائف وترتبك، والمستفيد الصورة البيانية للنص؛ إنها صورة مسترسلة تطور الفكرة المعبر عنها في شكل تنويعات هي مجرد تكرارات حشوية قد لا تساهم في تطوير الفكر وإنما تربك ذهنية المتلقي وذلك على غرار ما نلاحظ في الفقرة الآتية:

«مثل معجزة صغيرة وطازجة، أدخل يدي في جيب سروالي وأخرجت السيد ريباخا مطويا كما ينبغي على شكل لفافة مطاطية. أنشره بأسره على سجادة الأرضية وتعاقبت بأصبع وفيرة على انكماشا ته وثنياته فيما يشبه فكرة المكواة»[11]

صورة مسترسلة وتمثيل بياني مسترسل، وذو قرابة بالاستعارة المجردة التي تعرف تعاقب استعارات عديدة الواحدة تلو الأخرى، فيصبح النص خطابا مغايرا غير مألوف.

إن الكاتب يعتمد على الإمكانات الواردة في الواقع بخصوص آليات الربط بواسطة المشابهة، إلا أن الذي يميزه هو قدرته الاستثنائية على خلق كثافة أقوى ولعب مفتوح بالمفردات المستدعاة. فتتجلى القدرة على استثمار ملكة المشابهة بين الواقع وحدود خرق الروابط الممكنة على نحو يجعلنا أمام بنية بلاغية استعارية تقوم على الإدماج الكلي وغير المشروط لمختلف الاستبدالات المتاحة. فالاستعارة في هذا المقام هي مسألة لغوية وعملية ادعائية، لا تؤكد ولا توضح بل تضيف صيغ زائدة يتم الانتقال إليها عبر اللعب والاحتيال.

الفصل الثاني
القصة ومداخل التغريب

التجربة وثيقة الصلة بالتغريب؛ ونقصد به كل شيء مخالف لما هو معتاد، فآليات الاشتغال على الحكاية وبنياتها لا تقرب للسرد، مما يجعل الحكاية رافدا يستدعي تقنيات علمية، وتشكيلية، وإيقاعية نغمية لا تبتعد كثيرا عن الهندسة المعمارية، و اللوحة التجريدية أوالرقمية، والصوت الموسيقي والشعري.

ونحن نقرأ مجموعة "ثقل الفراشة فوق سطح الجرس"[12] وجدنا أن مبادئ الكتابة تتمثل بنية مسبقة وجاهزة لمعنى مقصود يؤديه الكاتب وفق الطريقة التي يرتضيها، وينتظر من المتلقي تحقيق ذلك المعنى. وهذه الطريقة، كما ألمحنا، لا تختلف عن مجالات عديدة وأخرى مجاورة لأن حدود انفتاح النص واردة، واقتراح رؤية جديدة متحققة، مما انعكس على المجموعة وبدت فيها لغة التواصل اليومي والقوانين الضابطة لتفاعلاتها الاجتماعية متفاعلة مع وحدات معجمية آلية خافية ومضمرة عن المعاني المقصودة.

فتحت لنا هذه المجموعة كوة قرائية، وجدنا أنها متذرعة بشبكة مفاهيمية تستبطن تشعبات دلالية تصنع إيقاعها الخاص الذي ينحو منحى الفنية والخيال، في ما تبني أسلوبا شبه رياضي ينتظم على شكل وحدات تتردد وكأنها في سياق نغمي وآلي.

1 – الحكي بالاستنتاج

يقوم مبدأ الاستنتاج على الاتفاق الذي يحصل بعد استقراء طبيعة الظاهرة الموصوفة(لوحة، موقف، ظاهرة رياضية، حدث غريب، فعل عادي، حوار بين شخصين) والمعتمد عليها باعتبارها صفات مشتركة في تلك الصور الجزئية

« فبالنسبة للرجل الأول، القصة وما فيها، هي عملية جمع مشبوهة بين الشقاء والتطهير. أما بالنسبة للرجل الثاني، فهي عملية طرح نظيفة بين: الذات والخلاص. وبالاستناد إلى السيد هاريس دائما، فإن عمليات الجمع تفضي عادة إلى قصص قصيرة ذات نهايات سعيدة، في حين تنشأ عن عمليات الطرح، بالمقابل، نهايات مأساوية. وهو ما تأكد بالملموس في نهاية هذه القصة تحديدا، لأن الرجل الأول وجد ذات صباح ميتا على فراشه..ربما – بكل بداهة – لأن الرجل الثاني تعب من الطرح أو اختار أن يمكث في الحياد، وبالتالي لم يعاود الظهور عند الفتحة الخلفية أو الأمامية (لا يهم) كي ينجز مهمة إرسال نفسه من جديد إلى الحياة» [13]

المقطع استنتاج ناتج عن وضع لكليات عامة تتمثل نظرية فوستر هاريس، وهذا الوضع الكلي الذي ارتضاه الكاتب لا يعدو أن يكون مقترحا ذاتيا من خياله. تنطلق الحكاية من كلية تواجه المعنى نحو غرض مقصود، فتخرج من الشيء الواحد إلى أشياء، و تشبه الأشياء بشيء أو العكس، كما تفصل وتبدل وتملأ الصور الجزئية بالكلية، وفي

النهاية تضع ما هو كلي في صور جزئية تحت اعتبار معين أسميناه استنتاجا.

ولكن هذه الطريقة الاستنتاجية لا تقدم إلا كليات تحتاج إلى أن تملأ بجزئيات حدثية أو علمية وقد يقع الاختلاف في التسميات والاعتبارات، ولكن سنتحصل على نماذج متكررة ومعطيات تجريدية أو ملموسة يمكن إدراجها تحث أي كلي حدثا كان أو طرحا علميا أو موقفا حياتيا.

2 – الحكي بالتكرار

يتحقق مبدأ التكرار على مستوى حجم النصوص؛ فهي لا تتجاوز الصفحة ونصف الصفحة، وبالتالي تضمن المجموعة انسجامها الكمي، واحترامها مبدأ توزيع البنيات النصية الذي يتأسس على اختصار آليات الحكي والوصف. وهو ما قد نسميه بحالة السرد في حده الأدنى(الكتابة بحد السكين على حد تعبير فيليب سوليرس).

التكرار المتحقق في المجموعة لا يخرج عن استراتيجة بناء الحكاية وحجم النصوص، وهو تكرار تقني وآلي، يبني في ما يرتضيه الكاتب وكأن بنية النصوص قائمة على الكتابة بالصياغة؛ لكل حكاية بناءها الخاص الذي يجد له مماثلا في المقترح الثاني من النصوص وهنا تتحقق الكتابة بالنموذج، فالنص الثاني يرتبط بالأول لا على مستوى البناء فحسب بل حتى على مستوى الدلالة. وسيمتد هذا التكرار تبعا لإمكانات تناسبية سنتبينها في الفقرات الآتية.

3 – الحكي بالتجريد

جاء السرد في "ثقل الفراشة فوق سطح الجرس" مدعوما بالتجريد؛ وذلك على مستوى بناء الحدث، فالتصور الذي يعكسه نص بدروبارامو عن الموت مؤسس على رؤية تجريدية، تبني حدثا بسيطا، ركوب الحافلة، في ما تتوالد وقائع تصل إلى نهاية غريبة.

البداية: ركوب الحافلة،

الوسط: عدم اتضاح وجهة الحافلة،

النهاية: الحافلة وسط صحراء وغربان.

القصة في نهاية الأمر هي محصلة أشياء متراكمة وبسيطة تفضح عن أشياء غير معقولة، من هنا تبرر حرية المتخيل واللاوعي، وهي إدانة يعبر عنها بالتغريب وبالرعب. وفي الآن نفسه تريد أيضا إيصال المتلقي إلى حدود الحيرة والتردد وتقبل ما ليس يحتمل وقوعه.

دون اعتبار للأحداث ومسارها فإن الحكاية تبني في ما تحدده الرؤية المرتبطة أساسا بالتجريد ومباشرة اللامتوقع عبر سلسلة حدثية تتجه، بإيقاع أسلوبي خاص، نحو هيمنة المطلق وإرباك الواقع عبر توظيفات رمزية بعيدة في التعبير عن الحاجات والانفعالات الواقعية.

وإذا ما نظرنا إلى اللغة في هذا النص وغيره، سنجدها لغة تشكيلية إشارية رامزة تحيل على مدلولات محددة ومعينة ولكن في سياق غير قابل للتبرير، وهذا يقود إلى القول إن البعد التوصيلي في اللغة لا يمكن النظر إليه إلا من خلال طبيعة الرموز المستغلقة.

فالبعد التجريدي والتشكيلي الرامز في اللغة متلازمان سواء في بناء الحكاية أوفي صياغة حركة تجريدية تبدأ بثبات وتنتهي حيث التباين حاصل بين المنطلقات والنهايات.

لقد سلك طريقة التجريد بعدما أتاحت له طريقة استقراء الظواهر المختلف والمشترك بينها، فاستدعى ما له صلة بالحياتي والعلمي والحضاري والتراثي والأسطوري، وبدت النصوص محاكاة تنزع نحو الوصف والتأشير، والسخرية، والنقد، والنقل، والادعاء، والتبديل.

4 – الحكي بالتناسب

نقصد بالتناسب حدود التوازي المتحقق على مستوى المبنى والمعنى من خلال تحققات لفظية وحدثية وأسلوبية تتضمن بنية نغمية اصطلحنا عليها بإيقاع الأسلوب. ويتبدى هذا التناسب من خلال ثلاثة مستويات.

المستوى الأول: تعكسه رؤية الحدث السردي، وهي رؤية متقابلة، فكل حكاية تجد لها نظيرا يماثلها على مستوى الصياغة والبناء. فجميع نصوص المقترح الأول تجد لها نظيرا في المقترح الثاني وقد أشر عليه برقم ذيل به النص.

نقرأ في نص تجاوز:

« لأن الفنان دأب على خلط الأكواريل بمياه البحر، كلما رسم شاطئا ما عاد قادرا على إيقاف حركة المد والجزر داخل اللوحة»[14]

ونقرأ في نص تناسب:

«هكذا كان ماغريت يوقع أسفل لوحاته[...]» [15]

نستنتج كون النص الثاني تتميم للأول، وهذا التعالق بين النصين مقصود ومثير على نحو منتظم ومتجانس، لذلك فإن حدود التناسب الحدثي واقعة ومتمثلة في المشترك النصي عن طريق الإئتلاف اللفظي والحدثي.

لقد تم اعتماد التوافق بين وحدات معجمية؛ الفنان/الأكواريل/رسم/لوحة/لوحات/يوقع. التي عبرت عن قوة حدثية تتناسب مكوناتها وتمتاز بكسر قواعد التباعد والاستقلالية، وقد يفسر هذا التناسب التناظري بين النصوص بطبيعة القوة التذكرية التي تتلاءم مع طبيعة النصوص إذ لكل نص إيقاعه الخاص، وكل إيقاع يذكرنا بآخر سابق.

المستوى الثاني: يعنى هذا المستوى بطبيعة الجملة التي تختزل الحدث وتؤشر عليه عوض تفصيله.

«الملغزة التي سيبتدعها لتجاذب أطراف الحديث معهم. تخيل الخريطة الفضائية التي ستمكنهم من الوصول إلى الأرض على نحو سري وبلا تعقيدات تذكر. تخيل مكان إقامتهم في مزرعة شاسعة تقع على هامش إحدى الضواحي النائية للمدينة. تخيل معاهدة السلام التاريخية التي سوف يزف نبأها السعيد لكافة سكان المعمور[...]» [16]

النص مكون من بنيات تركيبية مقطعة، حيث اللفظ مثقل برؤى تخييلية يتم عبرها الادعاء المستمر لتصورات مرتبطة أشد الارتباط

بالعائق الحياتي. وتقضي طبيعة الحدث حتما ترديد بنية تركيبية بعينها، وبقدر ما يتكرر(تخيل) تزيد في المقابل نسبة التحصيل بارتفاع إيقاع الأسلوب عبر النقل المستمر للبنية التركيبية نفسها.

المستوى الثالث: أدت الجملة وظيفة اختزال الحدث وحققت ما يعرف بإيقاع الأسلوب، حيث الترديد المنتظم والمتقطع لا يقوم بتجزيء الحكاية فحسب بل يحيل على تركيبها الآلي، وهو تركيب تم الاعتناء به قدر الإمكان من قبل الكاتب، وكل تصرف في الجملة سيؤثر على بنائها ودلالتها.

نقرأ في نص استباق الجملتين:

الآن ... بات يعرف أن هذا حدث مساء

الآن... بات يعرف أن ذلك سيحدث صباحا17

الجملتان متواليتان تكونان وحدات معجمية منسجمة، وتسهمان في تكوين قضية/حدث، وقد حقق تكرار (الآن بات يعرف) ذلك الربط بين الفقرتين.

إن حدود التناسب الصوتي حاصل على مستوى الربط بين الفقرة الأولى والثانية، وكأن الأولى مسند إليه والثانية مسند. ويفيد هذا التناسب قوة إنجازية الحكاية، وذلك تبعا لحدود التوافق المكوناتي(حدث، سيحدث/ مساء، صباحا) وهذا التفاعل الحاصل بين الألفاظ والدلالة في بناء الحكاية قد أوقع النص في بنية صوتية تركيبية كامنة وفاعلة بالحضور والغياب، بالمجاورة والتباعد، وفعاليتها تكمن في ما اصطلحنا عليه بالإيقاع الأسلوبي.

الفصل الثالث

القصة ولغة العين

يدفعنا الحديث عن الصورة السينمائية أو الفيلمية إلى سوق تحديدات عدة هي أقرب إلى فنون التشكيل والضوء، وما تنماز به من تفضية وتأطير، فالصورة هي شبكة من العلامات والمؤشرات والرموز الثابتة والمتحركة، التي تتشكل وفق لحظة زلقة، وترهن ذاتها بلغة تفاعلية تتداعى فيها الإيحاءات. وهي أيضا، مكمن حصيلة ثقافية وإيديولوجية يصرفها المبدع حسب تطلعاته.

وبذلك، يمكن اعتبار الصورة السينمائية إشكالا مضاعفا، وجهه الأول يتكشف من خلال الموضوع، أما الوجه الثاني فيستند إلى العرض. وجها هذا الإشكال غير منفصلين، فالخطاب الذي نحن بصدده هو المجموعة القصصية "اعتقال الغابة في زجاجة"[18] للكاتب المغربي أنيس الرافعي، التي يبني فيها هذا الخطاب عناصره السردية التي قوامها؛ الموضوع، والشخصية، والحكي. وعلى الرغم من تعدد المداخل الممكنة لهذا العمل الإشكالي وذي الطابع التجريبي، فإن المهيمن اقترن بسمة الوصف باعتباره مدخلا يضيء الصورة، ويشغل الفضاء، ويبني لقطات ومشاهد لدرجة التضاد والتنافذ مع الخطاب السينمائي.

1 - الصورة والسرد

إذا كانت الصورة البيانية، حسب التصور البلاغي، هي جوهر الشعر، فإن الصورة المرئية أو العيانية المتحركة، السمعية أو الصامتة هي جوهر السينما. وهي،حسب هذا الاعتبار، تأطير لواقع أو لتخييل

مباشر، وأيضا، هي التقاط زمني قبلي، ووصل اعتباطي بين اللحظة وما فيها. والصورة السينمائية ما هي إلا تمثلات متخيلة ذات قدرات هائلة وجامعة للوجدان الإنساني، ومشاكسة للواقعي من خلال ردم بعض توابثه. تغوي العين وتحفز على العيش ضمن تعاقبات حركية ومكانية وزمنية وحدثية.

عندما نشاهد فيلما فإننا بصدد صور سينمائية تحكي قصة[19]، ومن تم تكون السينما ذات ارتباط وثيق بالسرد، فهي من هذا الطرح وسيلة سردية. وإذا ما قبلنا هذا الطرح كيف يمكن أن نقارب مثلا قصة؟ هل نبحث عن خصائصها السردية من داخل الخطاب السينمائي أم من داخل الخطاب القصصي ذاته؟

لقد كان هذا الأمر مطروحا عندما أنهى أنيس الرافعي مجموعته القصصية "اعتقال الغابة في زجاجة"، خاصة فيما تبدى من تلك الرؤية البصرية التي استدعت الخطاب السينمائي وفكرت فيه، فبدت نصوص المجموعة أثرا سرديا يتمثل لقطات ومشاهد بصرية مستقاة من أفلام عالمية تسمى بسينما المؤلف. وقد كان الكاتب حريصا على هذا الدمج بين الخطابين، البصري والسردي، مؤشرا إليه في مختتم كل قصة على عنوان الفيلم واسم مخرجه.

لقد تم اعتماد السرد بوصفه حامل تمثلات فيلمية، فالتقت عين الكاتب مع صورة الفيلم، وبدأت حدود التداخل والتخارج ممكنة ومولدة للصورة السردية، ومؤسسة على سنادين أساسين:

أ – التجسيد: حيث يكون العرض مساوقا للسرد

ب – الحركة: وتسمح بالانتقال من موضوع إلى آخر عبر الزمن والتحول.

يظهر السناد الأول للصورة السردية مثلا فيما جاء في قصة القربان:

« وهاهم يطالبونك بحقوق استغلال المسكن لسنوات بلا عد. رفضت. هاهم يطالبونك بإيجاد مسكن بديل على سبيل جبر الضرر. رفضت. هاهم يتعاقبون أمام ضميرك على منصة العتاب الذي صيرك مثل عصفور في العاصفة. رفضت.»[20]

يقوم التجسيد، في هذه البنية السردية المجتزأة من القصة، على لغة لفظية تجنح إلى الصورة المتحركة، يتسردنان، ويبنيان نظاما لغويا أدائيا يمزج بين الخضوع للسرد وأفلمته عبر متكئه السينمائي المتمثل في فيلم "القربان" لرائد السينما الشعرية الروسي أندريه تاركوفسكي. ولا يعني هذا التجسيد النقل الأمين لهذا الفيلم، وإنما هو مجرد ذريعة جمالية تتغيا تعميق الكتابة بالصورة ومنحها دلالات واسعة ومتعددة.

أما السناد الثاني، وهو الحركة التي تعمق دلالة الصورة السردية وتبني وضعا حياتيا يسترعي الانتباه على خفته وإيحائيته. يقول السارد في مختتم قصة الخزاف المستندة إلى فيلم "فانيلا سكاي" للمخرج الأمريكي كاميرون كراو:

«وفعلا، سوف يمر العداء ولن يتبق للخزاف سوى أن ينهض ليضع من على القالب وجهه الجديد في الفرن. غير أن الوجه قفز، بغتة، من الدولاب وحطم نفسه على الجدار. والخزاف لم يستطع منعه

لأن يديه كانتا مشلولتين.. مشلولتان منذ ما لم يعد يدري من سنين.. منذ أن أصبح ذلك الخزاف الذميم، الذي يطمح في كل مرة دخل مشغله إلى إعادة صناعة وجهه ويديه مشلولتين»[21]

فسحت الحركة في المقطع أعلاه إلى توالي مقاطع/المجال من الصور المتعاقبة التي تستجيب إلى شروط تشكيل الصورة السينمائية، وبالرغم من كون المقطع مختزل، إلا أن زمنه يمتد ليتسع (منذ أن أصبح...) وهكذا نلاحظ، أن الحركة في هذا المقطع ساكنة تستجيب لدواعي الإدراك الحسي الطبيعي، فهي تعبير عما يجمع الموضوعات أو الأجزاء المقرونة بشخصية الخزاف.

بهذا المعنى، تصوغ الحركة صورة السرد وتضيئ المتغير والثابت الذي تعبر عنه، ومن خلال الحركة أيضا تتجمع الموضوعات في كل جامع يمكن النظر إليه كمقاطع ساكنة، غير أن الحركة تستقر بين هذه المقاطع وترد الموضوعات والأجزاء إلى ديمومة كلية متغيرة. وعليه فإن قصص "اعتقال الغابة في زجاجة" هي صور تجسيدية للحركة، أو بالأحرى مقاطع للديمومة تعبر عن مواضيعها هكذا بالصورة المستوحاة من الصورة المتحركة المتكئة على روائع الصور السينمائة.

2- **الأداء المرئي**

يمكن تكثيف أهم أحداث النصوص القصصية لهذه المجموعة فيما تستدعيه من خطاب سينمائي. هذا الخطاب الذي لا يؤطر القصة ولا يقيدها، وإنما توظفه هذه الأخيرة باعتباره ذريعة تستدعي

طاقاته البصرية، فتتقاطع معه سواء عبر الحبكة، أو الحوار، أو مع تقنية البناء المعماري الفيلمي لها. وقيمة هذا التقاطع بين القصة والسينما، هو فيما تثيره من مشاهد.

وقد اضطلعت الشخصية في المجموعة بأداء بصري يجنح فيه السارد إلى نقل مشاهد معينة من خلال تركيزه على تقنيات عدسية لا لتقاط مواضيع الوصف. فقد تراوح الوصف البصري بين نقل صورة المكان والأشياء والملامح، وهذه المجزوءات صورت بأدق التفاصيل عبر عين السارد الذي بدوره نقلها للقارئ ولكن بطريقته. لننصت إلى هذا المقطع من قصة رؤية السمكة:

« تحت سماءصافية وزرقاء، لنهار طقسه صحو. تظهر مقدمة قطار أول وصل لتوه. ثمة رجل سوف يترجل منه. لا نلمح منه سوى أقدامه التي تجتاز باحة طويلة»[22]

ثمة استنارة تضيء الوصف الحاصل، ولكن بتقنيات عدسة الكاميرا التي تستعمل في هذا المشهد تقنية السيناريو المعروفة باللقطة العامة، فتتداعى صور تلتقطها العين في ديكور واحد؛ مقدمة قطار على وشك الوصول، في يوم صحو، ثمة رجل نازل منه. فعبر عين السارد يختزل أنيس الرافعي عدة صور في مشهد بانورامي واصف، وهذا الاختزال مقرون بالمرجع البصري الذي تذرع به الكاتب، وهو فيلم الألوان الثلاثة للمخرج البولوني كريستوف كيشولوفسكي.

يقربنا هذا النوع من التمثل البصري للعناصر والأشياء، أو ما اصطلحنا عليه بالأداء المرئي للسرد، من الكتابة السينمائية التي تروم في

كل مشهد بسيط من لقطة كبرى ذكر التفاصيل والجزئيات الهامة. وصف السماء، ووصف طقس النهار، وتحديد حركة القطار، ثم التبئير على شخصية رجل مجهول لا يرى منه إلا أقدامه، التي تجتاز باحة طويلة. فطبيعة هذه الأجزاء الملتقطة تثير انتباه القارئ فتستفز فضوله، ولكن لم تم ذكر أقدام الرجل وليس الرجل كاملا؟ يقتضي الجواب مقايسة تقنيات بناء القصة بما هو متاح في التصوير والمونتاج والتركيب...إلى جانب كون الكاتب قد تشبع بثقافة سينمائية استقاها من أفلام لمخرجين كبار نذكر منهم على سبيل التمثيل: برغمان، وفلليني، وكوروساوا، وبازوليني، وتاركوفسكي، وأنطونيوني، وغيرهم.

3 - **السرد الفيلمي**

حينما نتحدث عن السرد الفيلمي، فإن الأمر يتعلق بكيفية بناء المحكي وطريقة تبليغه للمتلقي، فكثير من « المتفرجين إذا ما خضعوا لسلطة الشاشة فإنهم بعد ذلك يلخصون انطباعاتهم في حكاية محكي خلو من سحر الصورة، والحال أن الصورة هي وحدها المهمة»[23] وقد يحدث العكس عندما نقرأ بعض النصوص السردية نواجه شبكة من الرموز الثابتة والمتحركة قد تخضع لترتيب وتركيب معينين، يبنيان أسلوبا حكائيا لا يلزم نمطا جامدا فتوغرافيا، وإنما يقترن بصور فيلمية ترتبط بالسرد، وتتداعى فيها إيحاءات ثقافية.

وتتداخل في نظام السرد الفيلمي أبعاد زمنية ومكانية ووجوه وأشكال وألوان. كل هذا ضمن سيرورة سردية تمتاز بالانتظام

والاتساق، وقد راهن أنيس الرافعي على تقنيات التأليف والتركيب في عرض الصور لتتداعى الأحداث على شكل لقطات ومشاهد تستقل وترابط في آن.

تقوم دلالة الفيلم الأساسية على الفضاء المؤثث بالشخصية المحورية، ومن خلالها تتوالد كل العلاقات الممكنة للقصة الفيلم أو الفيلم القصة(أفلمة السرد أو تسريد الفيلم). لنتحصل على أجواء سير الأحداث بطريقة كرونولوجية. وتأتي تدخلات الكاتب/المخرج على شكل استيحاءات فنية مؤطرة بأسلوب اللقطات/القصص أو المقاطع، وكل لقطة تتألف من مشاهد تختلف في الحجم.

للتمثيل أكثر نعود إلى نص رؤية السمكة، لأنه يجسد في اعتقادي التماهي العميق مع فيلم "الألوان الثلاثة"، وأيضا هو تجسيد لحركة فيلمية تتخطى السرد.

يتألف النص من ثلاث لقطات كبرى:

- اللقطة الأولى الأزرق: محطة القطار،
- اللقطة الثانية الأحمر: المرأة والرجلان،
- اللقطة الثالثة الأبيض: المرأة والرجل.

تجسد اللقطات الثلاث صراعا أبديا بين واقع معيشي، امرأة تصطدم عيناها بعين رجل مر سريعا في محطة القطار، بعدها توالت مشاعر قوية انثالت على المرأة والرجل أيضا وشائج حميمية تستذكر وتستشرف وقائع معينة. فقيمة هذا التجاور بين الواقعي والاستشرافي متوقف ليس على الكاميرا، وإنما « على ما سيقوم به الكاتب وسيفعله

على مكتبه»[24] أي الخطاطة التي يتصورها المؤلف لسيناريو يمكن أن يصور في ما بعد.

تكمن قيمة هذا القول فيما أقدم عليه أنيس الرافعي، وذلك حينما كتب هذا النص بحس رؤيوي، وبتخطيط فرجوي بطيء سيسهل على مبدع الفيلم أن يلم بنية النص السردية، ويستبدل السارد بالكاميرا ليؤديا معا فعلا أساسيا وهو الدلالة العميقة للنص من زاويا اللقطة، والمشهد، والفضاء، والشخصية، والحكاية.

الفصل الرابع

القصة وهندسة المعمار

تمثل مجموعة "الشركة المغربية لنقل الأموات"[25] للقاص أنيس الرافعي، مرحلة أساسية في مسار هذا المبدع. مرحلة تفسح لنا التوقف عندها من خلال كوتين قرائيتين؛ الأولى تقترن فيما يعرف بالكتاب القصصي ومسألة التأليف النصي للمجموعة، والثانية ترتبط بالبحث عن مفهوم جديد للكتابة القصصية أو ما يعرف ب"الفن المفاهيمي" L'art conceptuelعبر تقنية تغييب الوعي بالذات والعمل على تشذيرها وتقييدها بخلفية طقوسية.

1- التأليف ومفهوم الأضمومة

بالانطلاق من مجموعة "الشركة المغربية لنقل الأموات" سنلحظ أنها تتشكل بنائيا من تصميم هندسي دقيق، سنصطلح عليه كما هو مبثوث على الغلاف بالكتاب القصصي. وهذا يوحي أن الكاتب يعي تماما مسألة التأليف النصي والصياغة السردية لمنجزه. فالمتحقق في المجموعة شبكات روابط داخلية وخارجية لا يتم بلوغها إلا عبر فعل القراءة. وكل مقاربة نقدية لمثل هذا الترابط النصي لا يمكن أن تقف عند حدود كون القصص مجرد تجميع قصصي صوري فقط، وإنما بناء معماري يتسم بترسيخ الدلالة ومضاعفتها(علاقات المضمون والشكل).

وتمشيا مع هذا الطرح يقترح فرانسوا ريكار تحديدا علائقيا لمثل هذا النموذج القصصي. يقول:« إنها بالأساس عبارة عن تأليف أو تركيب ولكنه تأليف مبني على المفارقة؛ بمعنى أنه يجمع الأجزاء، ويقيم

بينها علاقة وثيقة قدر الإمكان؛ ولكن، في نفس الوقت، يترك لهذه الأجزاء درجة عالية نسبيا من الاستقلالية»[26]

إن عملية التأليف و الصياغة السردية المتحققة في مجموعة "الشركة المغربية لنقل الأموات" لتخضع لبناء خاص لا يرى في التأليف القصصي مجرد كتابة متباعدة زمنيا أو نفسيا، أو تجميع اعتباطي لنصوص، وإنما تنتهج مفهوم التصور التفاعلي للنصوص الذي يسمح برصد التجاوب القائم بين قصص المجموعة وحدود التفاعل المتحقق بينها وبين كل بنية مستدعاة. إنه مفهوم النص الأضمومي l'hypertexte الذي عرفته الباحثة روني أودي: «نص غير خطي مشكل من كتل نصية، ومن نقط رسوخ وروابط، والكل يكون شبكة حيث تُترك للقارئ الحرية في اختيار تعاقب القراءة والاستكشاف»[27]

لقد ارتضى أنيس الرافعي لمجموعته نمطا سرديا لا نجده إلا في "الشركة المغربية لنقل الأموات" ولا في غيره من القصص. هو نمط مؤسس على تسع قصص؛ (صانع الجنازات، الشركة المغربية لنقل الأموات، اليوم الأول بعد الموت، يوم زائد بين الاثنين والثلاثاء، ثلاثة أحجار صغيرة في قاع النهر، مونتاج خشن، صحراء في الطابق الأخير، زير الجثث، سبع أرواح). وبين ثنايا هذا النمط تقوم، وبشكل اندماجي، أربع عادات وسبع محلات، وهي طقوس شعبية لا ينفك حضورها واستدعاؤها عن الأجواء القصصية.

فنقط رسوخ تعلق القصة بشكلها خاضع للمزاوجة بين النص السردي وبنيته البدئية المتمثلة في موازيات نصية مستأصلة من ممارسة شعبية هي الليلة الكناوية، ويمكن عرض هذا التوازي من خلال الآتي:

السقوة ـ مفتتح سردي أول

التبساس ـ مفتتح سردي ثاني

كيو ـ صانع الجنازات

النكشة ـ الشركة المغربية لنقل الأموات

فتيح الرحبة ـ اليوم الأول بعد الموت

العيالات ـ يوم زائد بين الاثنين والثلاثاء

أولاد الغابة ـ ثلاثة أحجار صغيرة في قاع النهر

الشرفاء ـ مونتاج خشن

البحراويين ـ صحراء في الطابق الأخير

سيدي حمو ـ زير الجثث

الحنش ـ سبع أرواح

شكلت التعاريف المرتبطة بالطقس الكناوي روابط بنائية أو معمارية ترسخ لمفهوم التدرج القرائي والدلالي، وذلك بالانتقال من حيز طقوسي إلى حيز قصصي؛ أي من متخيل رمزي (الليلة الكناوية) إلى متخيل قصصي والعكس صحيح أيضا. والعملية براء من فعلي الإحلال والإزاحة، لأن الحيز الأول ليس إلا وسيلة للولوج إلى النص عبر ترسيخات تُحَيِّن فعل القراءة.

2- غياب وعي الذات بذاتها

لم يكن اعتباطا اختيار عنوان غياب وعي الذات بذاتها؛ لأن نصوص "الشركة المغربية لنقل الأموات" تتخذ من الليلة الكناوية سندا مفهوميا تسعى في كل نص إلى خلق سيناريو ذات ليست منسجمة أو متوحدة مع نفسها. فالذات في القصص بوصفها مؤولا Interpretant تؤشر على ذوات وذلك في صيغة توحد وانشطار؛ فالذات نفسها في قصة صانع الجنازات تصل في نهاية القصة إلى قراءة سيناريو حتفها على نحو دائري وموارب تماما. يقول السارد:

«وواصلت القراءة حتى الصفحة الأخيرة":...المصور الفوتوغرافي يخرج مذعورا من بيتي بعد اطلاعه على الأوراق. يقطع الشارع، لكنه لا ينتبه إلى هدير محرك الشاحنة القادم بسرعة جنونية من الجهة الأخرى للطريق ..." ولم أقو على المواصلة، ثم خرجت هاربا.. وأنا أفكر بأنها سوف تكون أطول طريق سأقطعها في حياتي حتى أصل إلى النزل..ترى، هل سأصل فعلا؟»[28]

ليس، في هذا المقطع، إقرار بذات واحدة، وإنما هناك إقرار بذات يغيب وعيها بنفسها، وبالأحرى هناك تنافذ ذاتي في القصة، الذي ينتظم في صيغة توحد كما قلنا وانشطار. فالذات التي كانت تتعقب الرجل الغريب، ستصل في نهاية القصة إلى حقيقة نهايتها. وهذا التلاعب بالأدوار وبالمصير ينسجم مع الطقوس الكناوية خاصة على مستوى المحلات الداخلة في الليلة الكناوية والتي تتسارع في رسم

خطاطة زمنية لإثارة الجذبة والوصول إلى ذروتها، وفي القصة لإثارة شكل تشظي الذات.[29]

وإذا كان الجسد في الليلة الكناوية يفقد اختياره، فإنه في القصة يفقد وعيه، وأنه ما سيحدث في الطقسين الكناوي والقصصي هو الإثارة ووضع الفوارق واستباق وتوقع ما سيحدث، أو «بوقوع اللامتوقع وحدوث ما يفاجئ نظام الطقس بأكمله»[30]

يستمر طقس الإقرار بذات واحدة والنزوع إلى تحطيم مفهوم الشخصية في كل القصص، فالذات ليست متوحدة منسجمة مع نفسها في الواقع، إنها تعيش مفارقات وتناسخات مع ذوات أخرى تسكنها أو تتماهى معها؛ أي أن الذات لا تعي ذاتها ولا تصرفاتها لأنها ذات متشظية، وبالتالي يسكنها اللاوعي والهاجس والحلم والمس. نقرأ في قصة "مونتاج خشن" قول السارد:

«...هذا الوضع كان يستمر طوال المدة التي أقضيها هناك، إلى أن أساق مرة أخرى مقذوفا مثل سهم انطلق من قوسه إلى مجرى حياتي السابقة، حيث تدريجيا فُصلتُ من عملي، وانفصلت عن زوجتي، وانقطعت عن أصدقائي، وهي أمور من المحتم والبديهي أن تقع، لأنه في حدود علمي لا توجد مهنة، أو مؤسسة أسرية، أو علاقات اجتماعية تقوم على أساس الحضور والتواجد ليوم واحد فقط. لم يعد يهمنّي ما يحدث في العالم أثناء غيابي. البارحة أو الغد أضحت كلمات مجوفة وبلا معنى، مادامت ثغرة زمنية منقطعة عن ما قبلها وعن ما سيليها»[31]

يدل هذا المقطع على سفر الذات بين أطراف الحياة والموت، أو الغياب والحضور، وفي الليلة الكناوية يتحقق السفر في ليلة بحجم سبعة ألوان بماهي معادل لألوان قوس قزح وسبعة أيام بما هي زمن لخلق الكون[32]. ولعل المشترك هو هذا السفر الذي تنطوي عليه قصة "مونتاج خشن" سفر أونطلوجي تفقد فيه الذات وعيها بالحياة، وفي الممارسة الطقسية يفقد فيه الجسد الممسوس حضوره وهذا لمؤشر على وضعية الصراع الرمزي بين شيئين متناقضين.

من هذا الطرح، نرى أن حدود التنافذ بين القصة والممارسة الكناوية متحقق من خلال استحضار هذه التناسخات المتعددة للذات الواحدة وفي مقامات مختلفة ترتبط بالهواجس، والفصام، والتناسخ. فالحدث القصصي متعدد ومتداخل ومفارق كما جاء في قصة "سبع أرواح" على سبيل التمثيل.

ما يستخلص من هذه المجموعة القصصية، أنها شكل جديد من أشكال تقويض القصة التقليدية، فهي لم تتقيد بنموذج معهود في كتابة القصة، وإنما اقترنت بتجريب مفهوم الليلة الكناوية على القصة، وفتح كوات التداخل والتخارج بين ما هو سردي وطقوسي، وذلك على نحو وظيفي يرى في المجموعة القصصية معمارا أضموميا يخضع لبنية شبكات وروابط تجمع النصوص وترسخ لمضمون الموت، والحلم، والتناسخ، والفصام، والجنون.... بشكل تعالقي صرف.

الفصل الخامس

القصة وطقوس العبور

أثارت مجموعة "أريج البستان في تصاريف العميان"[33] عند صدورها الكثير من الاهتمام، خاصة في أوساط الكتاب والمبدعين، وكتبوا عنها بالتساوق مع زمن صدورها وسرعة تلقيها. بيد أن هذا الذي كتب عنها ونشر بصددها، على الرغم من قيمته الأدبية العاشقة تحديدا لا يتضمن، فيما نحسب، تحليلا لبنية المجموعة، ولا لرؤية الكاتب التجريبي، ولا موضع الخطاب الذي أشرت عليه المجموعة ككل. وهذا ما دفعنا إلى تناول هذه المسألة، وارتياد مدخل نراه خلاصة إنصاتنا ليس لهذه التجربة، وإنما لكل قصص أنيس الرافعي.

ويستند تناولنا، لهذه المجموعة على تفكيك البنية السردية، وذلك بفصل عناصرها الداخلة في معمارية الكتاب، وطبيعة البنية التراثية المتبناة بدءا من معمار المجموعة، إلى طبيعة الشخصيات، وعن التواشج الحاصل بين الحكاية والتصوير. إنها، في اعتقادنا، طقوس كتابية ارتضاها القاص أنيس الرافعي لكتابه، أو لدليله الحكائي المتخيل كما ألمح إلى ذلك في العنوان الفرعي المبثوث في أسفل الغلاف.

1- معمار المجموعة

ينبه العديد من الدارسين والباحثين في حقل السرد ونظريته، على أهمية معمار النص، فيما يُكتب، بوصفه سندا ومبررا للتوقف عند صنعة الكاتب، غير أن الحديث، بصدد "أريج البستان في تصاريف العميان" قد يخرج عن هذه البنية، ويتمثل فيها النص معمارا خاصا

ارتضاه القاص، لأنه نابع من مشروع قصصي لا يكتب في أزمنة متباعدة، أو أمكنة مختلفة، وإنما يرسخ لمفهوم وحدة الرؤية، وتمديدها باختلاف وائتلاف.

المتحقق في المجموعة هو بناء محكم لمحتواها النصي (المقروء والمشاهد) ففيها أجواء نصية وبصرية في آن. تبتدئ بخطبة الكتاب، ثم مقصد الكتاب، إلى الأبواب، وكل باب يحمل اسما يدل دلالة قطعية على هوية مغربية تراثية. فنجد: باب القطط، باب الأكتع، باب الحال، باب، السماق، باب الذباب، باب الوشم، وباب الآخرة. عدد الأبواب السبعة يؤشر هو الآخر على جغرافية مراكش، نسبة إلى سبعة رجال. وهو ما تحقق بالتوازي مع سبعة نصوص قصصية هي كالآتي: مينوش، سح الرمل، الإزار الأبيض، الرجل الذي صدم الموت بسيارته، ألبوم الحمى،تلبيس الكف، وميت العصر. وفي المتَم نجد خاتمة الكتاب.

فالتحقق القصصي في المجموعة هو كتاب أو دليل حكائي متخيل، لا يخضع للتوالي، وإنما يُبنى بالتواشج مع طريقة التنظيم، وطبيعة الرداء التراثي الملقى على كتف القصص.

فالكاتب حاول تكييف القصص مع هذه الخلفية التراثية انطلاقا من تصور مفهومي، ومن معطى تراثي، وأيضا من تناص مع التجربة اليابانية التي تعنى بقيمة السرد في التدليل على الأماكن. وبروابط داخلية وخارجية هي من صلب العملية التخييلية. يمكن للقارئ أن يستهدي إلى طبيعة هذا الكتاب الرحلي في عوالم سبع شخصيات

مرت من مراكش، وكان لمرورها طقوسا خاصة. وبين فعل العبور وبناء الحكاية يتألق السرد ولا ينفك بعده التخييلي الصرف.

فحدة البناء التي تبدي نفسها من خلال هذه المجموعة مستقاة من سند مختار، بل تأتي من تنسيق درامي محكم بطريقة تعرض توتر الحدث القصصي وتجعله محسوسا؛ أي طريقة جلب التوتر الذي طالما كان سمة من سمات شخصيات أنيس الرافعي القصصية. وفي هذا التنسيق البنائي للنصوص القصصية إعلاء من المادة الواقعية بغاية تبني منهج كتابي صناعي يرسخ لتعلق الواقعي بالتخييلي وخلق منافذ جديدة، وبعث تلك العوالم بعثا منسجما.

من خلال تصميم هندسي دقيق وتراثي، أسماه أنيس الرافعي دليل حكائي متخيل، فإن كل المعطيات النصية والبصرية لا تنفك عن مفهوم الأضمومة الذي توقفت عنده الباحثة روني أودي، فاعتبرت النص الأضمومي نتاج غير خطي مشكل من كتل نصية، ومحكوم بروابط، ونقط رسوخ، والذي يبرزها هو تعاقب القراءة والاستكشاف[34].

للنصوص نقط رسوخ، وبنية علائقية متوازية، موجهة برموز، وشخصيات، ارتبطت بمدينة مراكش، وكان لعبورها طقس خاص بها، اشتغلت عليه النصوص وتمثلت جزءا من تاريخيها المحتمل. ورغم هذا السند الواقعي فإن ملامح الصناعة السردية كانت بادية بدءا من العناوين، وطريقة التبويب، ومؤشرات الرموز، والرسوم المصاحبة. وقد أتفق مع قول مُحَّد خضير عندما شبه القصة بالقصيدة لأنها صناعة«

وزيادة عليها بالتصوير والتدبير الذهني الصبور، بل أكاد أقول: صناعة هي غاية في الإبداع، فالقصة التي تكتب لإنتاج معنى دون القصة التي تهدف إلى زيادة المعنى بإعمال التفكير والتدبير. إننا إزاء بنية يُستعان عليها بالصبر والتأمل، ومواصلة التدبر»[35]

إن طبيعة المعمار المتحقق في "أريج البستان في تصاريف العميان" مفتوح على جملة عناصر ومكونات مترابطة تؤديها فواعل واقعية ومتخيلة، في زمان ومكان معينين. وتؤشر على أبواب وسماوات، فالكاتب نفسه اعتبر المجموعة رحلة على مطية براق، ولعل البعد الكنائي لهذا التعبير يسعفنا في تحديد ملامح هذا الدليل الحكائي المتخيل ومستوياته التي تبدو مؤطرة بخلفية تراثية صرفة، ومفتوحة على العجائبي داخل التاريخ.

2- **الشخصيات**

الشخصية في السرد علامة حاملة لدلالة، ومقيدة ببرنامج سردي، هذا البرنامج يُبرزها، ويدلي بها في سياق وقائع وأحداث معينة. غير أن الأمر قد يختلف عندما يقترن بشخصيات واقعية، مفكر فيها سرديا، فإن بلورتها يستلزم بالضرورة تقاطع الواقعي بالتخيلي، أو ما يصطلح عليه بالتخييل الغيري. وبالرغم من الاختلافات الموجودة بين الشخصية في الواقع والشخصية في السرد، فإن حدود التأليف يسعى إلى اقتراح بدائل سردية مسعفة تضطلع بتضعيف السرد وتطويره والإمساك به داخل القصة.

وعلى هذا الأساس، تكون مجموعة " أريج البستان في تصاريف العميان" قد ارتضت بنية عاملية لشخصيات مرتبطة بواقع؛ وذلك بموضعتها داخل سلم الشخصيات التي عبرت من مدينة مراكش، وكان لهذا العبور أثر وجودي وتاريخي. ولقد تبدت حرفة القاص وصنعته في خلق العلاقات التقابلية والتشابهية بين البرنامج الواقعي للشخصيات، وبين البرنامج التخييلي لها، وتحدد هذا بمقروئية عاملية الشخصيات بالتساوق مع ظلال أخرى تمدد البرنامج، وتخلق ألفة بين النموذج الواقعي والنموذج التخييلي.

وبمقتضى هذا التداخل أصبح للنصوص ضرب من العبور الخاص أكسبها سحرا وخصيصة نصية لا يمكن التخلي عنها، فالمجموعة تطمح أن تُنشئ عالما عجائبيا يجمع الحكي والواقع، التاريخ والآني، وبالتخييل تضفي تقاربا جماليا. فقد أوجد أنيس الرافعي مضمارا جديدا لشخصياته، ليس في ميدان السرد القصير فحسب، بل تعداه إلى تمديد حيواتها، وتوليد حركية فنية لم نقرأها من قبل.

فالشخصيات الواقعية التي استدعتها المجموعة، وهي: عباس صلادي، لويس بورخيس، وينستون تشرشل، جاك ماجوريل، جورج أورويل، إلياس كانيتي، خوان غويتسولو، وغيرها، تُشكل قاعدة وأصلا ستؤثر على تمديد العمل القصصي باستمرار، وباستقلالية النصوص. فكل شخصية تشغل عالما سرديا خاصا بها، إذ تتصف هذه بأفعال ربما كانت كانت جزءا من سيرتها، التي يشتغل عليها المؤلف وينتحل من خلالها صورة شخصيات تخييلية، وهي: المالك الأصلع، الزوجة البدينة،

ابن المالك، مولاي لحسن الرحالي، مدام فيلا، المجذوب، مولاي البشير، وغيرها. وكأن الكاتب شاهد على وضع حياتي معين، فالعملية إذن، هي عملية خلق من نمط آخر، وربما يظهر هذا من خلال طبيعة التداخل الحدثي الذي يحكم بناء النص. قد نستدل بكل النصوص، فيلزمنا بذلك ترديد النتائج، فآثرنا التوقف عند نص "سح الرمل" الذي يقترب من شخصية الكاتب الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس أثناء زيارته لمدينة مراكش.

المتحقق في القصة أن بورخيس زار مراكش يوما واحدا، وبعدها اختفى. غير أن دليله السياحي في ذلك اليوم المدعو سي الأمين، قد ساهم في تقديم حكاية، وهي فاتحة حياة جديدة من زيارة بورخيس، واكتشاف الرسام الفطري مولاي لحسن صاحب اليد اليمنى المبتورة.

وإذا ما عدنا إلى القصة مرة أخرى، سنجد الشخصيات تقيم تقابلات بين الحياة الواقعية، والحياة المتخيلة، وعلينا أن نؤكد أن حياة بورخيس تمتد في مذكرات السي الأمين، وتتسلل كبوح سيري. لتنضاف إليها حياة الفنان التشكيلي مولاي لحسن، وغرابة عوالمه.

وبإزاء هذا كانت القصة تتأسس على معلومات واقعية مبثوثة، وأخرى متخيلة، والمتبين مدى اشتغال أنيس الرافعي على اللحظة الواقعية، والشخصية الواقعية، وبعثهما في مقام أبهى يشكل صدمة أولى، ولكنه في العمق سيكون لا فرق بين العالمين، مادامت الحكاية

خلقت للمواد السردية وللشخصيات بالأخص، بل لكل المكونات السردية سياقا ملائما منسجما.

نحس أن الشخصيات تمتد في الحكاية بشكل متواصل وبجلاء، رغم التناقض بين العالمين، الواقعي والتخييلي العجائبي، ورغم كون الأشياء قد تبدو خارقة لكنها تجد لذاتها مجالا للتفسير[36] لأن إرادة الحكي وسرد الأحداث قوية بما يكفي، وبقدر ما تنم عن رؤية تنطلق من تفتيت الحكاية بنزعة تجريبية مدمرة إلى الحفاظ على لحمة الحكاية بنزعة مرَشدة.

3- استراتيجية التخييل

انطلق أنيس الرافعي في مجموعته القصصية "أريج البستان في تصاريف العميان" من استرتيجية محددة قصد بناء عالم قصصي موحد الرؤية، ومحكم البناء. وقد استثمرت هذه الخطة بالتقاط أبرز الشخصيات الثقافية والفنية والسياسية، التي زارت بمراكش، وهي شخصيات ظلت ملازمة للمجموعة، بإفراد كل واحدة منها قصة مستقلة تحت مسمى باب معين. وفي اعتقادنا الرهان على تاريخ المشاهير سيحفظ للمجموعة قوتها الإيحائية التي تغذي خيالنا، وتؤثر في مسار السرد وانتهائه. فيبدو أن هناك رباطا وثيقا بين الواقع والخيال، ذلك أن استعانة الحدث المتخيل بالحدث الواقعي خلق نوعا من العجائبية التاريخية، فكيف لمعطيات توثيقية وبيوغرافية، تم إغراقها في

المتخيل. وقد نتوقف أيضا عند تلك الوقائع الافتراضية وربما الحلمية المتخيلة في الحاضرة المراكشية.

عمدت المجموعة إلى جمع معلومات عن شخصياتها بخلق صورة عنهم، وهي ليست صورة مجردة أو متنافرة، وإنما صورة مطاوعة وتماسية في آن؛ لأنها تستند على أحداث واقعية وتستدعيها بمنحها أشكالا مستعارة أو افتراضية من مواضيع أخرى مشابهة، بل وتدل عليها[37].

ولم يعتمد أنيس الرافعي الكتابة داخل إطار فني معين، بل ترك للفكرة اختيار إطارها المناسب، وأن حرصه على أسلوب الكتابة القصصية سواء في الحوار، أو التوصيف، أو الحفاظ على لحمة الحكاية، أو في اللقطات السردية هو ما جعل لمادته التاريخية مسوغا فنيا وجماليا لإدراجها في الحكاية. وليس معنى هذا عدم دخول بعض المعطيات في الإطار القصصي هو طرد لها، فالمهم هو الوعاء المناسب للفكرة.

لقد وفق أنيس الرافعي في قصصه، لأن سؤال الكتابة يطال تجربته بصفة عامة. وهو الذي راهن على الكتابة القصصية بميادين مختلفة (التشكيل، السينما، التاريخ، اليومي، الطقوسي...) فأوجد لها إطارا سرديا مناسبا وملائما، بل مستوى نوعيا من مستويات التخييل، الذي لا يكتفي بمراقبة الوقائع والأحداث والرغبات والأفكار فحسب، وإنما يستثمر الوقائع التاريخية من نافذة المشغل السردي، فينتاب الوعي المفارق والملاصق لهذه المادة، والهاجس طبعا نشوء شعور الاغتراب عنها والاشتغال عليها بهاجس الانفصال تماما.

4- الحكاية والتصوير

تقترح علينا مجموعة "أريج البستان في تصاريف العميان" قراءة لعلاقة التفاعل بين القصصي والتصويري، فنعيد من خلالها استكناه كيان النصوص البصرية، عبر سفر معرفي بين القصة والصورة. فتتفاعل اللحظات بينهما باتجاه مدى عمق التناغم الحاصل بين الحيزين رغم اختلاف المرجع الإحالي. فيبدو أن أنيس الرافعي مسكون بفكرة التجديد، وبالجديد كرؤيا واختراق لطاقات الذات ولقدرتها، وكابتكار حيوي ومستمر لشكل القصة، وكأفق مفتوح على المفاجآت، مأهول بصخب الاحتمال والمستحيل.

تحيلنا الرسوم الموظفة بين ثنايا المجموعة إلى كتب التراث، والسحر والطقوس القديمة. وقد اعتمدها الكاتب كسند مرئي تشكيلي بصري للحكاية، والمبرر كون جل القصص تتحدث عن تشكيليين، فنصوص: (مينوش، وسح الرمل، والإزار الأبيض، والرجل الذي صدم الموت بسيارته، وألبوم الحمّى، وتلبيس الكف، وميت العصر). هي حكايات تشكيلية عن تشكيليين. لذلك جاءت المجموعة موشاة برسوم ذات رمزية خاصة تضم الحرف، والأيقونة الدالة، والشكل الغامض. ورمزية هذه الرسوم أنها تؤشر على مرجعية طقوسية تراثية، تتجاوب مع التصور المفاهيمي للكتاب، وتستجيب لمشروع الكاتب، لأن حدود المنجز يتساوق مع هذا التآلف والتخاصب بين الحيزين البصري والمقروء. والعلاقة قد تقودنا إلى تحديد موقع أنيس الرافعي في مستوى

الممارسة الإبداعية، نصية وتشكيلية، وإلى اختيار هذه الممارسة من خلال اشتغال الدوال وإنتاج الدلالة.

بل نؤكد على حدود التفاعل والتكامل بين بنية المجموعة ومعمارها من خلال: خطبة الكتاب، ومقصده، وأبوابه، وخاتمة الكتاب. وبين التوشيات البصرية التي وإن كانت غارقة في التجريد إلا أنها تؤشر على القوة المرجعية التاريخية والتراثية للكتاب. كما تكشف أيضا عن منازع ذوقية وخيالات منسية من الإبداع والأفكار والإيقاعات العربية التي سكنت الكاتب.

إن الجوار والتجاوب بين الحيزين البصري والمكتوب قد وجد له منطلقا لبروز الشخصيات، والإعلاء من قيمة الحاضرة المراكشية، وأيضا في القوة الاختزالية البصرية التي لا تنظر إلى الحافز المرئي إلا من حيث كونه تجليا إشاريا يُستنار بحيوته وإشراقه التخييلي. فهذه العناصر هي مؤثرات بصرية تتخلل المجموعة مما يحيلنا على الموتيفات البصرية الموازية في أفلام بريسون، أو أسلوب كوكتو المركب، تؤدي دورها وتنسجم، وينفعل أداؤها مع مكونات النصوص، ورغم كونها ثابتة في مجرى السرد، ثمة دينامية خفية تنطلي بها، لأنها ذات منزع روحاني صرف.

يتضح مما سلف أن مجموعة "أريج البستان في تصاريف العميان" قد استوعبت وتمثلت طقوس مرور كتابية خاصة وفريدة، فقد كانت بنيتها السردية ومادتها التاريخية تنزعان نحو التآلف وتقديم المعرفة والمعلومات، ليتناوب السرد والتاريخ، علاوة على الرؤية السردية المصاحبة التي أمدت النصوص بمزيد من الحيوية والإيهام بالواقع. ولئن

بدت المجموعة في ظاهرها كلاما متواترا مداره السرد والتخييل، فإنها في باطنها نص قد يندرج في نطاق الخبر الأدبي، أو الشرح التاريخي، أو السيرة الغيرية، بالجملة "أريج البستان في تصاريف العميان"جنس محدث.

الفصل السادس

القصة المرئية عبر الفوتوغرافيا

1

تثير الكتابة القصصية العربية الجديدة مشكلة النوع الأدبي بصورة مستمرة، ويبدو أن هذه المسألة أصبحت هاجسا مساوقا لفعل الكتابة القصصية خلال السنوات الأخيرة؛ إذ يتضح من متابعة ما صدر من مجموعات قصصية، أن هاجس خلق كتابة تختفي فيها الحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية، والفنية يلازم بعض القصاصين العرب في الوقت الراهن.

يتبلور هذا الهاجس في انفتاح النص القصصي على حوامل وسنادات غير نصية،خاصة منها البصرية التي تتمتع بقيمة جمالية ودلالية. وقد أولى القاص المعاصر للشكل الكتابي والإخراج البصري لكتاباته اهتماما ملفتا، وحظوة متقدمة، فاندمج النص بالحامل، وتداخل المقروء بالمشاهَد، وتبادلت الأدوار، وبمقتضاها أصبحنا حيال نص داخل نص، في بنية علائقية جد متشابكة.

يأتي هذا التأطير فيما يقترحه علينا القاص المغربي أنيس الرافعي من خلال مجموعته " مصحة الدمى "[38] . والمتتبع لكتابات أنيس الرافعي سيلحظ فيها انعدام الحدود مع الفنون والعلوم، بحيث في كل تجربة كان يهدم القصة بغاية اكتشاف ولادة جديدة لها، من خلال أداء مغاير تماما، وقد تأتى له هذا المبتغى عبر منجز قصصي فسيح.

إن الكتابة القصصية بهذه الرؤية لا تمارس، في اعتقادنا، حريتها في القول والتعبير، وإنما تلتزم بالتصنيف المحدد للمجموعة، وهو

(فوتوغرام–حكائي) يفسر لنا هذا التعاقد أن النصوص عبارة عن تكثيف/منظم لصور ذات طبيعة حكائية. وبتقنية المونطاج الفيلمي المهيكل للشريط الفوتوغرافي. فتدل كل صورة على وحدة حكائية تنبني فيما تعزله بقصد خلق رؤية تمّ استئصال منطلقاتها من فضاء المشفى (الأجنحة) المنضوية تحت مسمى قسم الأشعة.

لا تلتزم مجموعة " مصحة الدمى " بالبنية القصصية التقليدية، بل تقطع العلاقة مع البنية التي ترسخت في قصص يوسف إدريس،وسعيد الكفراوي، وعبد الرحمان مجيد الربيعي، وزكرياء تامر، وعبد الستار ناصر، ومُحَمَّد زفزاف...إلخ، وتبتدع قصصا خارجة تماما عن الشروط والقواعد التي تأصلت وامتدت فيما بعد.

إن مهمتنا القبض على ما ينتظم داخل هذه المجموعة التي انطلقت من نمذجة مرجعية تتكون من مكونين هما: الحكاية والفوتوغرافيا . وينبني هذا التصنيف على طبيعة المتخيل الذي تستلهمه المجموعة في تشكيل عالمها الحكائي، فالمتخيل في القصة يندمج فيه الاجتماعي، والنفسي، والرومانسي، والرمزي، والبصري. من هنا سنلحظ بأن المجموعة لا تقدم تصويرا نفسيا عميقا للشخصيات فحسب، بل تشكل واقعا غير واقعي، معزولا ومبالغا في تصوير شذوذه.

2

" قسم الإرشادات " عنوان تفتتح به المجموعة مسارها الحكائي، ورغم كونه عنوانا غامضا إلا أنه يشفع لذاته بمواصلة النبش عن الدلالات الثاوية فيه. وتحت مسماه. إذ نقرأ بعده مقتبستين؛ الأولى لسوزان سونتاغ، وفيها تنطلق الباحثة الأمريكية من مقايسة رهيبة تؤالف بين رصاصة المسدس، وصورة آلة التصوير، ويمكن تفسير هذه المقايسة كون العضو المصور هو نفسه عضو القاتل (الأصبع) وليس العين[39] . أما المقتبسة الثانية فهي للقاص الأوروغواني لفلسبيرطو هرنانديت، يصف من خلالها وضع عروس مع مضاعفها المتجسد في دمية، وبحسب السارد فإن حدود التناول السردي للعنصر متأرجح بين الشيء والكائن.

ونقرأ بعد " قسم الإرشادات " عنوانا مربكا " فوتومونتاج سردي" بعده مباشرة نقرأ مدخلين بمثابة خطابين للحراسة : الأول موسوم ب " النسيجة "، وفيه يعمد الكاتب إلى تقديم تصوره النظري والجمالي حول عنصر الدمية والكتابة عنها، لأنه يرى فيها مجموعة من الظلال البديلة لشخص آخر[40]. ويسوق في المدخل الثاني الموسوم ب " مدونة الدمى " تعريفات اصطلاحية اقترنت بالدمية في شتى وظائفها التاريخية والوجودية والفنية و الطقوسية و الدينية والتجارية.

تنفتح إذن، مجموعة " مصحة الدمى " في حالتها البدئية على هذين المدخلين/ العتبتين باعتبارهما مجالين مقترنين بالكاتب، وبالخلفية

التي أطرت اختياره التجريبي، وليس ميدان البحث في الدمية اصطلاحا ووظيفيا ميدانا يسيرا، بل يشي بموجة تعاريف ومعطيات أبدى فيها أنيس الرافعي قرارا حاسما لأنه يرى في الشيء/ الدمية وسيطا وجوديا، وليس عنصرا فارغا، بل قد تكون، من وجهة نظره السردية، جسدا جديدا يتقمص في كل مرة هوية مختلفة باختلاف مادته (ورقية/نسيجية/ بلاستيكية/ خشبية).

3

يقدم لنا الكاتب في الحيز الثالث المعنون ب " حكايات الفوتوغرا م " تشريحا طبيا لمتعلقات الجسد البشري، مستعيرا من فضاء المشفى ما يخدم " فوتوغرامه الحكائي"، وجاعلا أجنحته القصصية تحاكي أجنحة التشخيص والعلاج (الغصّص، الأورام، الهلاوس، العاهات، الشظايا، الفصام، والعدم) وكل جناح تترأسه صورة فوتوغرافية. ونحن لا نعتقد أن توظيفها جمالي أو تزييني أو حتى بيداغوجي، وإنما تفاعلي مع النص المكتوب. وسنكتشف كلما تقدمنا في الإنصات إلى النصوص وتأويل بصريتها، أن السرد يخلق حوارا مع الفوتوغرافيا، ولعل هذا الجمع بين المنبه البصري والعلامة اللسانية في النص على حد تعبير السيميائيين، قد قوبل في حيز الفوتوغرافيا بالعناوين والتعليقات، فتكون الصورة في تعالقها وحوارها إما إضافة دلالية أو تفسيرا بصريا، ولكن هل الفوتوغرافيا تختصر تعقيدات الحياة وتناقضاتها كما هي مبثوثة في القصة؟ هل في هذه الفوتوغرافيا ما يساعد على قراءة الحكاية؟.

سؤالان لم يزدهما أنيس الرافعي في مجموعته إلا أسئلة أخرى أشد التباسا، فالصورة الفوتوغرافية لا تختصر شيئا، ولا تختصر التعقيدات أيا كانت، الصورة لم تكن يوما تبسيطا للواقع، ولا تبسيطا لأي مشهد مهما كان، أقول هذا وأومن بأن الصورة مفتوحة على

الممكن والمستحيل، ولا تختصر بقدر ما تقتل لحظات قبلية وأخرى بعدية.

يحدث هذا في الكتابة أيضا، فلا يعود الطقس الذي تخلقه " مصحة الدمى " منفصلا عن الفوتوغرافيا، ما إن تغادر الحيز المكتوب حتى تواجهك الصورة، وكأنهما يندمجان، لا يتشابهان ولكن بينها علاقة شبه من وجه، هو وجه الناظر عبرهما.

4

يملك أنيس الرافعي حسا عميقا بالتصوير الفوتوغرافي، وبالكلام المفتوح عليه، وعلى الصورة السينمائية، بحكم تكوينه " السينيفيلي " ومشاهداته الواسعة ل " سينما المؤلف "، ومن تم يأتيك هذا الكل البصري في تحويل قصصه إلى صورة بما يشبه سردنة لهذه الصورة الفوتوغرافية. يقدم لنا السارد في نص "جناح الغصّص" تشريحا لمعنى الحياة، مستخدما تقنيات التقطيع المشهدي المسنودة بالوصف والحوار والنجوى الداخلية، ليجلو هذه الحالة الفريدة التي يستغرق فيها البطل. حالة يتوزعها أربع وثلاثون مقطعا كأنها ضغطات سريعة وخاطفة ومسترسلة على مكبس كاميرا تصوير . يقول السارد:

« 1- مصباح الإنارة العمومي المعطل منذ أسبوع كامل، والباحة الخارجية الخالية من السالكين في هذا الوقت المتأخر من الليل، والحديقة الجرداء حد الوجع بعد وفاة البستاني العجوز جراء حادثة سير بليدة. 2- جميعها، متقطعة، ومتلاحقة على نحو متعاقب، شأن صور فوتوغرافية تمرق على التوالي عبر قناة مسلط ضوئي، تعمق بداخلي حالة الفقد، وتقول لي كم هو رتيب وكم هو دائري هذا الوقت المتأخر من دونك.....» [41].

يتضح لنا من خلال النص وسياقه أن الحدث القصصي مجتزأ، ولكنه يُستثمر على نحو اندماجي جد منصهر في بعضه البعض. وكأنه حدث في لحظة زمنية سريعة. فزاوية الرؤية التي ينطلق منها السارد، في

هذا المقطع، وقد أجزم في المجموعة ككل، تحدد المسار القصصي باعتباره مقطعا فضائيا وكأنه فوتوغرافيا، وأيضا تعبيرا مرحليا في زمن محدد، وهذا الطرح نفسه الذي جاء به غابرييل بوري في سياق حديثه عن المصور الأمريكي أوجين سميت، الذي جعل صوره الفوتوغرافية تخلق نمطا بصريا حكائيا[42]. وقد ينطبق التصور ذاته على قصص المجموعة إذا سلمنا بأن الكاتب كان يحاكي الفن الفوتوغرافي ليس من باب استدعاء صور فحسب، وإنما من محاكاة مهمة الفوتوغرافي في ما أسماه غابرييل بوري بأهمية المشاهدة l'importance du regard[43].

تمتد هذه المشاهدة ذات الحس البصري، لتؤول بحس بصري طبيعة المناجاة، فتستعيد الحوارات التي تمت وتحققت، وإن بدت كلها تؤثث مجالها من: العتمة، والشرفة، والبرد، وزجاج النافذة، والانتظار، والرجل الغريب، ولكنها تمتص من صورة الفنانة الفوتوغرافية الصينية ليوجيا قساوة اللحظة؛ المتجسدة في يد آدمية تخنق دمية، فينغرس الإبهام في وجه الدمية.

تخلق قصة "جناح الغصّص" عوالمها من هذا التماهي بين ذاتين، وجسدين، وعتمة، فالنص يتمثل مشهدا دراميا، وفي معظم فقراته نجد حضورا فيزيقيا لفعل التماهي، فبالرغم من هيمنة التجربة الحسية وتلذذ السارد بإعادة وتكرار مشهدية السرد باختلاق عناصر جديدة للوضع الموصوف، فإن الحضور الفيزيقي منتف لأن الإحساس بالألم مقرون بكل عناصر المشهد وهو يتردد في الذاكرة، وتتمثله الإيحاءات المتصلة بعنصر الدمية التي جاء المقطع الرابع والثلاثين مبأرا

عليها ومتداخلا مع صوت نسوي مستفز ومربك للسير غير الطبيعي للنص: «34- هناك حيث ستجدني رابضة كالوديعة قرب النافذة أمام أهداب الستارة الزرقاء المخرّمة بأعقاب السجائر، هناك حيث ستجد دميتك القديمة الكالحة، التي كنت قد أخفيت في حشوتها، بين ثنايا القطن ومزق القماش، كل أوراق يومياتك السرية التي لن يقرأها أحد.»[44].

يؤمن الكاتب من خلال هذه القصة وباقي القصص، بأن كل المواضيع هي، من ناحية المبدأ، حجة لممارسة الطريقة الفوتوغرافية، وبأن الرؤية البصرية للأشياء وللمواقف تكون أشد وضوحا في الموضوع السردي، فأفضل ما يظهر إمكانية القصة لديه هي الرؤية إلى درجة يمكن عرض الموضوع بصور سردية؛ أي لا تتجاوز سلسلة من اللقطات اختارها الكاتب بأن تكون مغلقة/ كلوز.

يضطلع الوصف في المجموعة بمهمة جسيمة لأنه، في اعتقادنا، يتيح إمكانية أخرى لإعادة تأهيل القصة بصريا عبر منظورات تتصل بالتسجيل والتوثيق والتوغل في اللحظة الملتقطة. وكأن هذه اللحظة مصورة بآلة تصوير. قد نجازف إذا ما قلنا بأن اللغة الموظفة في المجموعة، وخاصة في بعض الفقرات ذات طبيعة تقنية. نمثل لهذا بما جاء في قصة "جناح الهلاوس". يقول السارد:

«[...]عثر فتى يافع في أرض خلاء على مفكرة قديمة مسفرة بجلد غامق اللون أتلف البلى نضارته. وعندما فتح دفتي هذه الوجادة التي

يعلوها الغبار، ألفى أوراقها مصفرة تفيض بحروف ضئيلة ضيقة. حروف دونت بخطوط مائلة مرتجفة...»[45] .

يقدم لنا هذا المقطع وصفا انعكاسيا على حد تعبير فيليب هامون[46] . تنعكس فيه أهواء الشخصيات من جهة، وأهواء العناصر المستدعاة من جهة أخرى، ولذلك كان الاختيار والفرز في الجزئيات وفي توصيف المفكرة جليين في الوصف. من هنا ينهض السارد بالوصف على ركح النص بغاية جلب اهتمام القارئ إليه، وذلك بأن يبادر للمضي إلى ما وراء الاهتمام، والى ما وراء السرد، ومعينه الوحيد هو الصورة الفوتوغرافية المجاورة للنص .

الأمر نفسه نجده في قصة "جناح العاهات"، فالأنا المتكلمة تصف لحظة مطبوعة بأوصاف تخدم غاية الموقف. يقول السارد:

«في المسافة الفاصلة بين نزولي من التاكسي الأحمر الصغير، ووصولي إلى مدخل العمارة، اصطادني على حين غفلة من السماء التي شقها البرق، وابل مطر غزير، ثم خلف هندامي بمظهر شائن. لحسن الحظ من المحتمل أن لا يلمحني في مثل هذا الوقت المسائي المتقدم جدا أي أحد من الجيران الموهوبين بقريحة السهر في الشرفة أو التلصص من النافذة، كما من المرجح أن لا أقع تحت طائلة نظر حارس السيارات الذي لا تنجو من كمائنه الليلية شاردة أو واردة»[47] .

المتحقق في هذا المقطع، أن الوصف يخدم الموقف كما يخدم الضوء التقاط الصور. فالشخصية المتكلمة تُحدد مقروئيتها من اتساق اللحظة التي تحتم أن يكون الوصف في خدمتها، وهذا يفضي إلى تقنين

وظيفة رسم الأجواء والمتعلقات، بل إلى تنظيم الكتابة تنظيما دالا. وحتى يكون الرسم مقبولا فإن الشخصية المتكلمة تخلق فرادتها من حسها النقدي للدقائق والجزئيات، ومن حدود الملاءمة بين الأشخاص والأشياء وأحوال النفوس.

إن هذا التماهي بين الوصف والتصوير جعلنا حيال مجموعة قصصية ترقب الأشياء بحدة، لا تنقل واقعا مباشرا، ولا تصور مشهدا إنسانيا، ولا تسجل لحظات معينة، إنها بكل شجاعة تقوم بتقييم العالم وتعديله، فصار من الواضح أن المجموعة كتبت برؤيتين كتابية وبصرية في الآن، وهما معا قد تفاعلا مع طرق جديدة لحياة الناس، التي انطلق منها الكاتب بأسئلة حول قضايا وجودية وجمالية وأخلاقية.

إن أنيس الرافعي، في أدائه القصصي الجديد هذا، وكما عودنا دائما، كان يحمل معولا بصريا يروم تغيير مشهد أو لقطة أو صور عبر الوصف، لأنه في كل نص من نصوص المجموعة كان يستدرج الفوتوغرافيا من بنيات نصية ملفوظة ومكتوبة، فقد فضل في هذه التجربة بأن يعلو على الحكي بالصورة الثابتة، وسعى جاهدا إلى عدم الوجود ببطولة رؤيوية[48].

الفصل السابع

الميتا- القصة وتصدع البنيات السردية

بات من المعروف اليوم أن مناخات التجديد في الكتابة القصصية متنوعة بقدر اقترابها من مفهوم الكتابة، ودنوها إلى إحراز قفزات نوعية، سمحت لبعض التجارب التحرر قدر الإمكان من قواعد الكتابة القصصية نفسها، ولكنها ظلت ملزمة وملتزمة بتقديم نموذج سردي ليس أقل نسقية، وإنما أكثر تنويعا وانفتاحا على روافد جديدة. أكثر من ذلك، وجدت بعض التجارب ضالتها في تجسير الكتابة القصصية بمفاهيم غير سردية.

يأتي هذا التأطير، في سياق ما تطرحه علينا مجموعة "خياط الهيئات"[49] لأنيس الرافعي من مناخات كتابية متحررة من أي قيد، وبعيدة عن أي نموذج سابق. ولكنها ظلت ملتزمة بتقديم سرد مستتر إذ جاز القول، هو سرد برؤية تنازعية، وبحركات عكسية، وباستراتيجية اختراق المألوف وتعجيب العادي.

1- منابت خياط الهيئات

تنهض المجموعة على فرضية أن شكل البناء السردي للقصة، قد لا يمنع من تمثل وتهجير للمعجم الحرفي، والمعماري، والتشكيلي، والاشتغال عليه وفق رؤية ذاتية. وهذا الخرق المقصود لعمود الكتابة القصصية الحديثة الذي أعلنه أنيس الرافعي منذ مجموعته الأولى، له رؤيته الخاصة التي تنطلق من نزعة ما وراء السرد أو ما وراء القصة أو

الميتا قصة هي أيضا جزء من انفجار الميتا وتناسلها الذي شمل جميع العلوم والمعارف الاجتماعية والفكرية.

وإذا ما كانت مجموعة "خياط الهيئات" تستعير من حرفة الخياطة عوالمها وآلياتها، بدءا من العنوان وانتهاء بالتراتبية التي تحققت في تشقيق المفاهيم وتوالدها؛ التي قوامها كشتبان، ومقياس لضبط الذيل، ودباسة وغرز، وأقمشة، ونسول، ومشابك، وتفاصيل، بالإضافة إلى الفتوغرافيا، والرموز، فإن مجموعة "البرشمان"[50] كانت سباقة لاجتراح هذه المفاهيم، وتوصيفها في سياق اتسم بحركتي الإحلال والإزاحة؛ إحلال عمود الكتابة القصصية المتسم بالدهشة والمفتوح على الغرابة، وإزاحة الرؤية المألوفة العادية للمفاهيم القصصية.

لقد قاد هذا النزوع المعلن في المعارف الإنسانية إلى توليد مفاهيم ومصطلحات جديدة على الكتابة القصصية، ومن المهم أن ندرك أن هذا اللون من الكتابة القصصية الذي ينأى بالسرد إلى جغرافيات غير سردية، يفترض القبول به، وبالعقد الافتراضي بين الكاتب والمتلقي على عدّ هذا النص لعبة كتابية صرف.

2- تصدعات البنية السردية

في مجموعة "خياط الهيئات" يعلن لنا الراوي صراحة عن نيته بكتابة نص تحيا فيه التفاصيل وتمتد في حركتين، الأولى صاعدة، والثانية نازلة. وهذه الثنائية قائمة بدورها على ساردين، الأول أرضي، والثاني فضائي/كوسمولوجي، وهذا المنزع التجريبي الذي أعلنته المجموعة يعتمد

بشكل أساسي على انشغال ذاتي من قبل المؤلف بهموم وآليات الكتابة القصصية.

يستدعي ترتيب النصوص في هذه المجموعة أسئلة قلما يلتفت إليها الخطاب الواصف، ذلك أن الترتيب ينطوي على موجهات تحتكم إلى وشائج صامتة تختلف ملامحها باختلاف درجة الوعي بها في الفعل الكتابي القصصي.

وتقترح علينا المجموعة بدائل في تحديد أولي لمفهوم المجموعة القصصية، وهي مفاهيم مستقاة من حرفة الخياطة، كما ألمعنا إلى ذلك سابقا، وهي: القطعة الرابعة من القماشة المفصلة إلى ثلاث قطع، والغرزة التشريحية، ثم غرزة ساق الغراب. غير أن السؤال الذي يطرح نفسه: ما الذي يشد القصة إلى أخرى في هذه المجموعة؟ وما دواعي التجاور الذي تقيمه الذات الكاتبة بين قصص المجموعة؟ أيقوم التقارب في زمن إنتاج القصة حجة على هذا التجاور؟

لا نروم بهذه الأسئلة تحديد سردية المجموعة، كما لا نتغيا الجواب عنها. فالحافز على طرحها هو وضوح الرهان المتحكم في التجاور الذي أقامه أنيس الرافعي بين نصوص المجموعة، وانطواء هذا التجاور، ذي التجلي والتفرع المتعدد، على إمكان قرائي بيّن. يتمثل هذا الإمكان في اعتبار النص نسيجة، وذلك باستكناه العلاقة التجاورية التي تحققت بين النص وبين كم هائل من المفاهيم المرتبطة بحرفة الخياط. المتحقق فعلا لعبة سردية، لا وشائج لها بحرفة الخياطة إلا من خلال العناوين الفرعية، فالبعد السردي يتخذ فعل الكتابة في

المجموعة بكاملها. ومن المرجح أيضا أن تكون القصة تتعارض مع هذه الترسانة المفاهيمية الحرفية، وإن كان موقع القصة الكتابي يتعارض مع هذا الافتراض المهني المصرح به.

لاستجلاء البعد السردي في المجموعة، يتعين على القارئ افتراض مسافة بينه وبين القصة، وبهذا الافتراض يصبح هاجس القراءة هو الاقتراب من هذا البعد السردي المتصدع تصدع الوقائع والأحداث نفسها. يقول السارد في قصة "منمنم الوحوش":

«كنت أخرج يدي اليمنى، لا أعلم إن كنت أخرجها في الواقع أو داخل صورة ذهنية من نسيج خيالي، أخرجها من تحت البطانية الثقيلة لا أعلم إن كانت متصلة ببقية أعضائي أو أنها منفصلة عني بالأحرى أجعلها بتوهماتي تسعى للإمساك بواحدة منها من رقبتها أو من قوائمها الخلفية، لكنها كانت تمر مهتاجة بمنأى عني وعنها»[51].

علاقة الذات الكاتبة بموضوعها قد تجسدت في هذا المقطع وفي قصة "منمنم الوحوش"، وذلك انطلاقا من مفهوم المسافة المتحققة بين الأحداث والذات، وهي مسافة تشي بتخييل ذاتي، يومئ إليه عبر أسماء أعلام وأمكنة لها ارتباط وجودي ووجداني بالكاتب. وباستدراج هذا البوح المجهور يتكشف، أن السرد الذي افترضنا تحققه، يشتغل في هذه القصة وفق تصدعات خاصة.

التصدعات الأولى مرتبطة بالذات الكاتبة، وهي ذات مخلخلة لمفهوم المسافة السردية، أما الإنصات الثاني فمرتبط بهوية الموضوع الذي

تتعالق معه الذات الكاتبة، إنه البعد الذي ليس إلا تنويعا عن المكان، المكان الذي سمحت لنا دلالته باشتغاله مجازيا.

إن اشتغال المكان/الصويرة انطلاقا من تعالق الذات مع موضوعها يجعل القصة تحيا تصدعا خاصا. وبهذه الوشيجة المعلنة يحتفظ للنص ديمومته في الانتظام اعتمادا على ما يسميه وين بوث من الثورة التي لها ما يبررها إلى العقيدة المثبطة[52].

إن مسألة صوت وذات الكاتب كانت ولا تزال مسألة معقدة جدا، لما تحققه من تصدعات في نسق تلقي النص، غير أن جوزيف وارين بيتش يقول العكس تماما: «إذا استطاع المؤلف أن يعرض موضوعه بشكل مؤثر، فلن يكون لنا اعتراض على ظهوره شخصيا...إننا فقط ضد المؤلف الذي يجعل ظهوره الشخصي بديلا للعرض الفني لموضوعه، معتقدا أن الحديث عن الموضوع هو مساو لعرضه»[53].

وتكاد لا تخلو نصوص المجموعة من مثل هذه التصدعات المتمثلة بتعدد الأصوات والتدخلات، والمعالجات التي يتماهى فيها السرد بالأداء السردي، والكتابة وبالموضوع. ولعل هذا ما حدا بالكاتب إلى عد البنية السردية استعارة التي لا يمكن إعادة استعمالها وإعادة اكتشافها إلا في سياق محدد.

للتمثيل نسوق مقطعا من نص "الطراماوي الأخير يصل إلى محطة السلاحف". يقول السارد:

«أخيرا، يصل الطراموای قادما لتوه من عالم ضائع خلف عوالم أخرى ضائعة خلف عوالم أخرى ضائعة، لكنكما -بخلاف المتوقع- لا تصعدان. أنتما تنظران فقط بسهوم لمقطوراته الفارغة على عروشها، فيواصل الثعبان الكهربائي النهاب ملطخ الوجه بدماء وأشلاء القطط والكلاب النافقة طريقه، مخترقا بلا رأفة وبصلف المستحوذ على غنيمة الرابح صحراء العظام المطحونة....»[54]

منذ بداية القصة والمقطع، يعلن الكاتب بأن المجموعة تنتمي إلى بنية تخييلية، ولكنها بمحددات مرجعية، موظفة في الآن ذاته شواهد تاريخية وإنسانية على واقعيتها. هذه الأخيرة تخلق عمقها النصي بتصديع البنية السردية، وتكسيرها، فالأحداث والوقائع كتبت عن إدراك مبكر بشروط وأسرار ومتطلبات الصوغ الميتا سردي الحديث في القصة.

3- **الاستعارة والنص المتفرع**

يعلن السارد في مستهل "خياط الهيئات" عن تعدد الزوايا القرائية للنص، بتعدد زوايا الثوب. وكأن الكاتب يراهن على تنويع الإطلالات وانفتاح نصه على زوايا عديدة تنحو كشكل من أشكال التجريب إلى توظيف آلية النص المتفرع أو المتسلسل الذي وظفته لغة الحاسوب والانترنت حديثا. ونعني به قدرة النص على التناسل والتفرع إلى فضاءات متعالقة ومترابطة، تتبدل ألوانها بحسب زاوية الرؤية، وجهة القراءة.

وقد سبق للسرد العربي، وبشكل خاص في ميدان القصة القصيرة، أن وظف مثل هذه الأنماط الكتابية، فالقاص العراقي جمعة اللامي في مجموعته القصصية الأولى "من قتل حكمت الشامي" كان قد وظف هذه التقنية عندما وضع تخطيطا داخل قصته الرئيسة التي تحمل اسم المجموعة وفيها تفريعات وتعليقات وحواش مختلفة.

الأمر نفسه تحقق في مجموعة "خياط الهيئات" ولكن بوعي خاص. ففي قصة "رحلة حول غرفة بفندق ريتز" نجد أن جوهر القصة مدينة طنجة، وكل النصوص التي كتبت على شكل حواشي وهوامش، أو تحت عنوان ما إنما هي تعود بشكل رئيسي إلى مدينة طنجة. وهي نصوص تخاطب القارئ المنغمس في تفاصيل القصة، وفي تلك الفجوات المختلقة بإتقان. يقول السارد في المقطع الأخير من نص"رحلة حول غرفة بفندق ريتز" وهو بعنوان العودة:

«عمي صباحا طنجة (إن علاقتنا ببعض المدن لها طابع رومانتيكي محض وليس إيروسيا على الدوام، فقد يتهدل الرحم بسبب نوع التراخي في الأربطة، لكن العشق يستمر إلى الأبد دون مطارحة الغرام. يستمر على شكل حنين موزع على قلبين متباعدين. قلب الكائن وقلب المكان»[55] .

لقد أثار نص "رحلة حول غرفة بفندق ريتز" لعبة خلق أكثر من نص مواز يتمحور حول المتن الأصلي، ومثل هذه اللعبة تجد مشروعيتها في باقي نصوص المجموعة، ويمكن عدها أكثر مدخل مناسب لقراءة "خياط الهيئات" ويشير المؤلف إلى أن تجربته هذه«تحيا

في تفاصيل الغايات وتقطيع الأحكام، تحتم عليها الصعود صوب السماء في حركة تنازلية نحو الأرض، فقد أوكلنا لخياط الهيئات –المقدر عليه ملازمة مكانه، والإمساك بإبرة غير مرئية تنجز حركاتها ذهابا وإيابا، على ضوء شحيح وشاحب في حقب وأزمنة وفضاءات مختلفة– مهمة مزدوجة تتحقق فيها صداقة الإيقاع ومباهج التناظر، كما يتحقق فيها اللاتوازن الشقي وقران الأضداد»[56]

ومن ثمة، فإن النص النهائي ل"خياط الهيئات" هو ثمرة اشتغال وتأمل ومراجعة في النصوص المتفرعة، بحمولاتها الدلالية والترابطية مع أصولها. بل المؤلف آثر أن يشير صراحة إلى وظيفة خياط الهيئات، وهو أمر لم يفقد المجموعة جوهرها، وإنما استدرج القارئ لتتبع مسار الحكايات.

لا تتحدد علاقة الكتابة بالقصة القصيرة، في "خياط الهيئات" انطلاقا من الحمولة الدلالية التي تنطوي عليها النصوص المتفرعة فحسب، وإنما من طبيعة التشعب الذي تمنحه هذه المجموعة لاستعارة الخياط، وهو ما يهب العنصر المستعار حياة جديدة. فالاستعارة لا تضيف دلالة جديدة للمستعار له فحسب، وإنما للمستعار منه أيضا. فإذا كانت وظيفة الخياط تضطلع بالمهام التي أوكلت إليه، وتنص على وظيفته سرد حرفية، فإن القاص يوسع مشهد عملية النسج عندما يستعيره للكتابة. فهو لا يكتفي برصد تفاصيل القماشات والنسول والغرز وغيرها في حركاتها وتناسقها فقط، بل يعتني

أيضا بمنبع الفعل، وهو مايغري برصد تفاصيل هذه الحرفة الذي تحقق في قماشة الأطياف، وقماشة السحر، وقماشة الرهائن.

4- النزوع المكاني الثلاثي

يضعنا النزوع المكاني ل"خياط الهيئات" أمام تحد منهجي يتمثل في وصل منبع الكتابة القصصية بالبعد المكاني الذي لا يحد، على النحو الذي يجعل القصة منبع يسهم في رسم جغرافية مكانية. ومع أن هاجسنا الدنو من العلاقة المتحققة بين القصصي والمكاني، فإن القصة، في تحقق من تحققاتها، تروم قول ما لا يستقيم التفصيل فيه أحيانا، حتى لو كان هذا التفصيل سرديا صرفا. إنه القول الجمالي الذي يستضيء بالفجوات والإيحاءات؛ أي الذي لا يفرط في تفاعله الخصيب مع المكان. وهذا ملمح من ملامح التنويع الكتابي للقصة.

للحفر في هذه الوجهة القرائية، في "خياط الهيئات"، سنحدد المحددات الآتية:

- منبع الكتابة القصصية أنها مشدودة إلى نبض المكان،
- المتاهة التي تؤشر عليها نصوص المجموعة متحققة في حيز مكاني،
- الحقل البصري – الدلالي المقدم ينتسب إلى أبعاد مكانية.

مع أن السياق العام للمجموعة، الذي تنضوي تحته مكاني بامتياز، مادمنا قد شددنا في البدء على أهمية الوشائج بين الكتابة والمكان. وإن اقترنت بأشياء غير مكانية في جل إحالاتها.

يحاول أنيس الرافعي إعادة خلق وصياغة ثلاث مدن وهي مدن محددة وملموسة كما جاء في المجموعة، وذلك من خلال مجسات وحبكات ومرويات تهدف إلى التغلغل إلى الزوايا الخفية والحية أساسا من هذه المدن العجائبية وبشكل خاص محاولة الاقتراب من أناسها ورموزها الثقافية والتاريخية والاجتماعية، وإذا ما كان للكاتب أسلوبه ولغته الخاصة في بناء تضاريس هذه الرقعة الجغرافية – المكانية — الزمانية.

وفي السياق الذي نحاول من خلاله تأكيد أن القصة والمكان هما صاريتا مجموعة "خياط الهيئات"، نستند، بشكل سياقي، إلى طرح جورج بيريك حول مفهوم الفضاء أوالفضائية، وهي صفة للمكان. يقول: « إننا نحيا في هذه الفضاءات، في المدن، في هذه الأرياف، في هذه الدهاليز، في هذه الحدائق. يبدو لنا بديهيا. ربما كان ينبغي لهذا أن يكون بالفعل بديهيا. لكن هذا ليس بديهيا، ليس واضحا بذاته. هذا واقعي طبعا، ونتيجة لذلك، فهو على الأرجح عقلاني. يمكن أن يُلمَسَ. بل يمكن الاستسلام للحلم. لا شيء، مثلا، يمنعنا من تصور أشياء لن تكون لا مدنا ولا أريافا، أو دهاليز مترو تكون في الآن ذاته حدائق»[57].

لا تروم هذه المقتبسة، لجورج بيريك، إضاءة العلاقة بين الكتابة والمكان، أو الفضاء على حد تأكيده، وإنما تتغيا تقريب المسافة بين فضاء الكتابة وكتابة الفضاء، من خلال إشكال مفصلي هو كيف لفضاء الكتابة أن يستوعب كتابة الفضاء؟ وفي السياق الذي نحن بصدده يمكن خلق منطلق إشكالي بديل مفاده؛ كيف لمكان القصة القصيرة أن يستوعب قصة المكان؟

ومن اللافت الانتباه إلى أن القصة القصيرة قد عوّلت، في البدء، على المكان رؤية وتمثلا. والإنسان في وجوده المادي والمجرد يكتب فضاءه الحيوي ومكانه الذي يؤرخ وجوده. فمكان الكتابة ليس بأقل تنويعا ودينامية من كتابة المكان.

إذا كان هذا هو وضع المكان في أقصى درجات الوعي والتفكير، فإن وضعه التمثلي، والإدراكي في عملية التخييل وإبداع الصور، أمر يكاد يكون مختلفا تماما إذا ما مثلنا له ببنيات نصية سردية نستدل من خلالها على طبيعة الاستخدامات اللغوية التي تضفي مكانية على الفكر.

بهذا التحديد، فإن المكان في الكتابة غير المكان في الواقع، لأن النص لا ينتج دلالة عبر المطابقة، وإلا اعتبرنا الواقع أبلغ من الكتابة أصلا. بل إن الاستدعاء المكاني يستجيب للغة العليا التي يكتب بها الشعر ويتجاوز حدوده الواقعية. إن التفكير في أمكنة المدينة على سبيل التمثيل، هو اعتراف بهوية الكتابة أولا، وانتصار للهوية المدينية للشعر المعاصر ثانيا. وأن المكان المستدعى في الشعر ليس حيزا أو مسافة معتادة فحسب، وإنما هو أيضا تفكير وبعث له عبر الذاكرة.

لقد اكتسى المكان في الخطابين الفكري والسردي أهمية قصوى، أصبح يمثل عضوا ديناميا في جسد الكتابة، وفي الشعر على وجه التخصيص، ولا يمكن أن نغفل المقدمات الطللية في الشعر الجاهلي وقيمتها البلاغية في تصوير المكان وبعثه سردا، وأيضا في العصور التالية حيث التوقف عند أماكن الصبا والشباب ووصف القصور والبرك والقلاع...، وما تخللها من وقائع وأحداث. حتى الملاحم كانت تقدم

حجما كبيرا من الإحساس بالمكان الواقعي، فهي غنية بدرجة عالية حين تقدم الأمكنة الأسطورية، والتي تشير كلها إلى أن الخيال يطوع المكان طبقا للموضوع المتخيل، حيث إن كل مكان يناسب حجم المهمة التي يقوم بها جلجامش داخله. كما قدمت ألف ليلة وليلة المدينة الواقعية، بأبعاد جمالية، وقدمت أيضا مدنا لا تنتمي مادة بنائها إلى ما يعهده العقل والذهن؛ قصورا مبنية من البلور والرخام والحديد الصيني، وقصورا من الجواهر والأحجار الكريمة.

تبعا لهذا التأطير نقول، إن الكتابة عامة، والقصصية منها خاصة، لا تغفل البنية المكانية، باعتبار هذه الأخيرة دالة على المعيش واليومي والوجداني والفكري والخيالي، وكون البنيتين، الكتابية والمكانية، متداخلتان بما يؤكد التأثير المتبادل، ولعل المكان أفضل مكون يجسد الأبعاد الجمالية للكتابة وللنص الشعري، ويكشف الأبعاد الأخرى غير الجمالية كالمسافة والحيز، ليصير في النهاية كونا شعريا مؤسسا على المكانية التي ما هي إلا استعارة كبرى يلصقها الفكر بكل شيء.

في ضوء ما تقدم، يمكن القول إن نص "خياط الهيئات" يتحرك ضمن بنية سردية متصدعة، وفضاء سردي تخييلي، مع أن المدخلين موصولان بنوازع الاشتغال على القصة القصيرة من رؤية خاصة، بفعل آليات تشكل الخطاب الداخلي،وتبلور المبنى الحكائي للمجموعة ككل.

إن الكاتب بإضافة الهوامش والتذييلات والتعقيبات قد جعل النص ملغزا، وحوله من نص مفتوح يحتمل قراءات متعددة إلى نص ملغز على القراء والنقاد على السواء.

مجموعة "خياط الهيئات" هي أنموذج على تحول النص الميتا – قصة المفتون بلعبة النص المتفرع إلى لعبة كتابية قائمة لذاتها وتكشف عن تحول هذا النمط السردي إلى فتنة موغلة في الإغلاق والإبهام والتجريب.

الإحالات

1-أنيس الرافعي، علبة الباندورا، الشاطئ الثالث –الدار البيضاء، ط/الأولى. 2007.(وهي ثلاثية تضم مجموعات: "أشياء تمر دون أن تحدث فعلا، السيد ريباخا، والبرشمان)

2- نفسه، ص.39-45-51.

3- نفسه، الصفحة ذاتها.

4- نفسه، ص.24.

5- نفسه، ص..83

6- نفسه، ص..52

7- نفسه، ص..15

8- نفسه، ص..70

9- نفسه، ص..73

10- نفسه، ص.20-.21

11- نفسه، ص..91

12- أنيس الرافعي، ثقل الفراشة فوق سطح الجرس- قصص مينيمالية، الدار للنشر والتوزيع – مصر، ط/الأولى.2007

13- نفسه، ص..80

15- نفسه، ص..133

16- نفسه، ص..61

17- نفسه، ص..95

18-أنيس الرافعي، اعتقال الغابة في زجاجة- قصص صوتية، التنوخي للطباعة والنشر-المغرب، ط/الثانية. 2009.

19- Aumont J, Bergala A, Michel M, Vernet M, Esthetique du film, ed Nathan, paris, 1983,p.65.

20 - اعتقال الغابة في زجاجة، 41-42.

21- نفسه، ص. 46.

22- نفسه، ص. 61.

23- René claire, Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui Gallimard, Collection Idées, 1970,p.23.

24- المرجع نفسه الصفحة ذاتها.

25- أنيس الرافعي، الشركة المغربية لنقل الأموات،منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط/ الأولى .2011

26- روني أودي،«من أجل قراءة أضمومية للمجموعة القصصية»، ضمن كتاب في نظرية القصة، إعداد مصطفى الجباري وعبد المجيد جحفة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك- الدار البيضاء، ط الأولى 2011. ص. 202-.203

27- نفسه. ص. .204

28- الشركة المغربية لنقل الأموات، م م،ص. .17

29- نور الدين الزاهي، المقدس الإسلامي، دار توبقال للنشر- الدارالبيضاء، ط الأولى 2005، ص. 79.

30- المرجع نفسه الصفحة ذاتها.

31- الشركة المغربية لنقل الأموات، م م،ص. 48.

32- نور الدين الزاهي، المقدس الإسلامي، م م، ص. 76.

33- أنيس الرافعي، أريج البستان في تصاريف العميان- دليل حكائي متخيل، دار العين للنشر- القاهرة، ط/الأولى. 2013.

34- روني أودي،«من أجل قراءة أضمومية للمجموعة القصصية»، ضمن كتاب في نظرية القصة، إعداد مصطفى الجباري وعبد المجيد جحفة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك- الدار البيضاء، ط الأولى 2011. ص. 202-203.

35- مُحَّد خضير، السرد والكتاب، عن كتاب دبي الثقافية، العدد 36، ص. 32.

36- تزفيتنا تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، دار الكلام- الرباط، 1993، ص. 49.

37- J. DUBOIS et ALII, Larousse de la langue Française, LAROUSSE-PARIS, 1979, p. 934.

38- أنيس الرافعي، مصحة الدمى، فوتوغرام حكائي، دار العين للنشر- مصر، ط/الأولى، 2015.

39- رولان بارت، العلبة النيرة، ترجمة إدريس القري، كتاب مجلة فضاءات مستقبلية- الدار البيضاء، ط/الأولى، 1988.ص.17.

40- أنيس الرافعي، مصحة الدمى- فوتوغرام حكائي، م م، ص. 19.

41- نفسه، ص. 41.

42- Gabriel BAURET, Approches de la photographie, Ed NATHAN-PARIS, 1992, p. 38-39.

43- Ibid,p. 72.

44- أنيس الرافعي، الرافعي، مصحة الدمى - فوتوغرام حكائي، م م، ص. 48- 49 .

45- نفسه، ص. 69- .70

46- فيليب هامون، في الوصفي، ترجمة: سعاد التريكي، بيت الحكمة- قرطاج، ط/الأولى، 2003. ص. 40.

47- أنيس الرافعي، مصحة الدمى - فوتوغرام حكائي، م م، ص. 85.

48- تتفق سوزان سونتاغ مع رولان بارت في كون الصورة الفوتوغرافيا لحظة زمنية تغير رؤيتنا للعالم، وبما هي عدم للزمن. (رولان بارث، العلبة النيرة، م م. سوزان سونتاغ، حول الفوتوغرافيا، ترجمة: عباس المفرجي، دار المدى- العراق، ط/الأولى، 2013.)

49- أنـيس الرافعـي، خيـاط الهيئـات- تحـريات قصصـية مضـادة في ظواهر رهاب الكونيات، دار العين للنشر- مصر، ط1/ 2018.

50- أنيس الرافعي، البرشمان – ملاحظات قصصية،الشاطئ الثالث- الدارالبيضاء، ط2006/1.

51- خياط الهيئات، م م، ص. 96.

52- وين بوث، بلاغة الفن القصصي، ترجمة: أحمد خليل عردات وعلي بن أحمد الغامدي، جامعة الملك سعود، ط/1994، ص. 25.

53- نفسه، ص. 27.

54- أنيس الرافعي، خياط الهيئات، م م، ص. 131.

55- نفسه، ص. 67.

56- نفسه، ص. 13-14.

57- جورج بيريك، فصائل الفضاءات، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر- الدار البيضاء، ط 1/ 2000، ص. 9.

المصادر والمراجع

1- المجاميع القصصية المعتمدة

- أنيس الرافعي،
- البرشمان – ملاحظات قصصية، الشاطئ الثالث- الدارالبيضاء، ط/الأولى،2006.
- علبة الباندورا، الشاطئ الثالث –الدار البيضاء، ط/الأولى، 2007.
- ثقل الفراشة فوق سطح الجرس- قصص مينيمالية، الدار للنشر والتوزيع – مصر، ط/الثانية، 2007.
- اعتقال الغابة في زجاجة- قصص صوتية، التنوخي للطباعة والنشر- المغرب، ط/الأولى، 2009.
- الشركة المغربية لنقل الأموات،منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط /الأولى، 2011.
- أريج البستان في تصاريف العميان- دليل حكائي متخيل، دار العين للنشر- القاهرة، ط/الأولى. 2013.
- مصحة الدمى- فوتوغرام حكائي، دار العين للنشر- القاهرة، ط/الأولى. 2015.

- خياط الهيئات- تحريات قصصية مضادة في ظواهر رهاب الكونيات، دار العين للنشر- مصر، ط/الأولى، 2018.

2- مراجع باللغة العربية ومترجمة

- تزفيتنا تودوروف،
مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، دار الكلام- الرباط، 1993.

- جورج بيريك،
فصائل الفضاءات، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر- الدار البيضاء، ط 1/ 2000.

- رولان بارت،
العلبة النيرة، ترجمة إدريس القري، كتاب مجلة فضاءات مستقبلية- الدار البيضاء، ط/الأولى، 1988.

- روني أودي،
«من أجل قراءة أضمومية للمجموعة القصصية»، ضمن كتاب في نظرية القصة، إعداد مصطفى الجباري وعبد المجيد جحفة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك- الدار البيضاء، ط /الأولى 2011.

- علياء الداية،
الوعي الجمالي في السرد القصصي، دار الحوار- سوريا، ط/الأولى، 2012.

- مجموعة من المؤلفين،

جماليات ما وراء القص- مجموعة من المقالات- ترجمة أماني أبو رحمة، دار نينوى- سوريا، ط/الأولى 2010.
- مُحَمَّد خضير،
السرد والكتاب، عن كتاب دبي الثقافية، العدد 36.
- نور الدين الزاهي،
المقدس الإسلامي، دار توبقال للنشر- الدارالبيضاء، ط /الأولى، 2005.
- وين بوث،
بلاغة الفن القصصي، ترجمة: أحمد خليل عردات وعلي بن أحمد الغامدي، جامعة الملك سعود، ط/1994.

3- مراجع بالفرنسية

- Aumont J, Bergala A, Michel M, Vernet M,
Esthétique du film, Ed Nathan, paris, 1983,
- J. DUBOIS et ALII, Larousse de la langue Française, LAROUSSE-PARIS, 1979.
- René claire, Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui Gallimard, Collection Idées, 1970.

- Gabriel BAURET, Approches de la photographie, Ed NATHAN-PARIS, 1992.

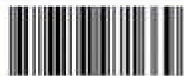
الفهرست

القصة والتجريب

رافقت الدعوة إلى الأدب التجريبي في المغرب طفرة مثيرة، أدت إلى ظهور العديد من الأعمال خاصة تلك التي وسمت فن القصة ببلادنا بميسم فارز كان له امتداد عند بعض القصاصين دون غيرهم. وبقيت مقومات هذا اللون القصصي غير ثابتة وقواعده مقاعد مريحة ترفض التنميط الأدبي، وتنحو إلى تفجير أشكال جديدة وغير معهودة.

وإذا كان الإبداع القصصي التجريبي يرتبط جذريا بالخلق، فإنه أيضا ينزاح نحو الخرق وتجاوز الأساليب النمطية بكل جسارة وشجاعة. وقد يأتي هذا التأطير في سياق قولة لبيكاسو يرى أن كل «فعل من أفعال الإبداع هو في المقام الأول فعل من أفعال الهدم». وهو هدم بغاية اكتشاف أشكال جديدة، ورموز جديدة، ونماذج جديدة يمكن أن تشيد عليها حياة جديدة محتملة الوجود. ولن يتأتى مثل هذا المبتغى إلا بمشروع كتابي يرى في التجريب الوسيلة والغاية، ويعتمد مبدأ الإحلال والإزاحة، والتنويع والتكثيف، بغاية إخصاب العملية الإبداعية وفتح أفقها على اللاتجنيس الأدبي.

COVER BY : NOBY DESIGNS



أروقة
للدراسات والترجمة والنشر